



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**“Elaboración de tres arreglos de temas del libro *Yaravies Quiteños* de Juan Agustín
Guerrero, para formato banda de rock”**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción
Musical

Autor:

Fabián Ricardo Jara Naranjo – C.I.: 0107435430

Director:

Carlos Gonzalo Freire Soria – C.I.: 1801334762

Cuenca, Ecuador

23 – 07 – 2019



RESUMEN

El presente trabajo consiste en la elección de tres piezas musicales tomadas de la compilación de música ecuatoriana *Yaravies Quiteños* de Juan Agustín Guerrero para la creación de arreglos adaptados a un formato contemporáneo como es la banda de rock. Las obras escogidas para su tratamiento arreglístico son tres yaravies los cuales son: *El Cuxnico*, *Otro Cuxnico* y *Bartola*. También se muestra el proceso de investigación sobre el yaraví ecuatoriano y sus características, sobre el género rock con sus formatos utilizados; y posteriormente se muestra el proceso de análisis de las obras originales y la elaboración de los arreglos adaptando el yaraví para instrumentos de rock, buscando que el género ecuatoriano mencionado no se pierda si no que sea transformado para su supervivencia en el futuro adaptándose a nuevas sonoridades. En este trabajo también se describe brevemente el registro fonográfico de los arreglos realizados, así como el proceso de producción para el resultado final.

Palabras claves: Arreglos. Yaraví. Yaravies Quiteños. Rock. Formato. Banda de Rock. Juan Agustín Guerrero.



ABSTRACT

The present work is about the choice of three musical pieces taken of the compilation of ecuadorian music *Yaravíes Quiteños*, by Juan Agustín Guerrero for the creation of arrangements adapted to a contemporary format such as the rock band. The works chosen for their arrangement are three yaravíes which are: *El Cuxnico*, *Otro Cuxnico* and *Bartola*. It also shows the research process about the ecuadorian yaraví and its characteristics, about the rock genre with its used musical formats; then the process of analyzing the original works and the elaboration of the arrangements adapting the yaravíes to the instruments for rock, looking for the survival of the ecuadorian genre for the future adapting to new sonorities. This work also briefly describes the phonographic record of the arrangements made, as well as the production process for the final result.

Key words: Arrangement. Yaraví. Yaravíes Quiteños. Rock. Musical format. Rock band. Juan Agustín Guerrero.



CONTENIDOS

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
CONTENIDOS.....	4
CLÁUSULAS.....	6
DEDICATORIA.....	8
AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO 1: EL YARAVÍ ECUATORIANO.....	13
1.1. Origen del Yaraví.....	13
1.2. Transformación y adaptación del yaraví.....	15
1.3. Elementos musicales.....	18
1.3.1. Métrica.....	18
1.3.2. Tempo.....	19
1.3.3. Armonía.....	20
1.3.4. Forma.....	22
1.4. Los yaravíes del libro de Juan Agustín Guerrero.	24
CAPÍTULO 2: BANDA DE ROCK.....	28
2.1. Breve historia del Rock.....	28
2.2. Generalidades del formato Banda de Rock.....	33



2.2.1. Formato de banda de rock utilizado para este trabajo.	37
2.2.2. Bandas y agrupaciones de rock ecuatorianas que han trabajado con arreglos de géneros ecuatorianos.	38
CAPÍTULO 3: ELABORACIÓN DE LOS ARREGLOS	42
3.1. Características del arreglo musical.	42
3.2. Influencias y perspectivas musicales en la realización de los arreglos.	45
3.2.1. Analogía entre el yaraví y el blues: <i>mishqui note</i> y blue note.	46
3.3.1. Análisis de las obras originales.	49
3.3.2. Rearmonización.	71
3.3.3. El trabajo con el ritmo.	79
3.3.4. Variaciones en el acompañamiento.	93
3.3.5. Incorporación de pasajes.	104
CAPÍTULO 4: REGISTRO FONOGRAFICO DE LOS ARREGLOS	
REALIZADOS	126
4.1. Grabación de los instrumentos de la Banda de Rock.	126
4.2. Mezcla de las pistas de audio grabadas.	132
CONCLUSIONES	136
RECOMENDACIONES	139
BIBLIOGRAFÍA	140
ANEXOS	144



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Fabián Ricardo Jara Naranjo en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración de tres arreglos de temas del libro *Yaravies Quiteños* de Juan Agustín Guerrero, para formato banda de rock", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de Julio del 2019

Fabián Ricardo Jara Naranjo

C.I: 0107435430



Cláusula de Propiedad Intelectual

Fabián Ricardo Jara Naranjo, autor/a del trabajo de titulación "Elaboración de tres arreglos de temas del libro *Yaravies Quiteños* de Juan Agustín Guerrero, para formato banda de rock", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 23 de Julio del 2019

Fabián Ricardo Jara Naranjo

C.I: 0107435430



DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi madre Flor Naranjo, a mi padrastro Carlos Loja y a mi hermana Lorena Naranjo ya que han sido mi máximo apoyo y compañía desde la niñez hasta el día de hoy. A mi hermana pequeña Flor Angélica Loja quien ha servido de inspiración y quien junto a mi disfruta de la música, esperando que la presente dedicatoria sea de igual inspiración para ella en el futuro.



AGRADECIMIENTOS

Primeramente, agradezco a Dios por permitir la elaboración de este trabajo y por todas las posibilidades brindadas para llevarlo a cabo. Agradezco a mis familiares y seres queridos, en especial a mis padres por toda la ayuda incondicional brindada durante mi vida como estudiante y por su apoyo para mi formación como profesional. Un agradecimiento especial para mis compañeros y amigos músicos Andrés Vásquez, David Paidá, Paúl Ávila, Paúl Monje, Rosa Sinchi y Emanuel Vásconez; cuyas excelentes colaboraciones hicieron posible las grabaciones de este trabajo. A mi tutor de tesis Carlos Freire por el interés en este proyecto y por el asesoramiento para la realización del mismo. Un agradecimiento especial a Odalis Martínez y Wilzon Jara por su apoyo y seguimiento durante mi carrera.



INTRODUCCIÓN

El yaraví es un género musical andino que expresa amargura y sufrimiento por utilizar melodías melancólicas y un ritmo lento; en etapas posteriores (como producto del mestizaje) se le ha agregado una parte en *allegro* que generalmente suele ser un albazo. Actualmente, se encuentra información que aborda la historia del Yaraví, en donde se estudia su origen, etimología y evolución; elementos teóricos que son puntos de partida para la realización de los arreglos del presente trabajo. Se estudian las propuestas realizadas para adaptar el yaraví a formatos que no son usados tradicionalmente para este género, los cuales están conformados por instrumentos como guitarras eléctricas e instrumentos de orquesta sinfónica, entre otros. Estas propuestas son mencionadas en el desarrollo de este trabajo como ejemplos de la transformación y adaptación del yaraví.

El libro recopilatorio *Yaravíes Quiteños* de Juan Agustín Guerrero contiene música ecuatoriana, yaravíes en su mayoría, así como albazos, sanjuaneros, entre otros, que son piezas populares que han sido rescatadas de los pueblos indígenas de los andes, las cuales no tienen registrados sus autores. La necesidad de ampliar el conocimiento del género yaraví del siglo XIX y de las obras de la recopilación ya mencionada, nos conduce a generar propuestas nuevas para su difusión a través de grupos instrumentales populares.

Otro de los elementos principales a investigar para la elaboración de los arreglos es el rock que es uno de los géneros populares más conocidos en el mundo y uno de los más utilizados para realizar adaptaciones a varios formatos instrumentales; así como el más fusionado con otros géneros incluyendo géneros ecuatorianos, como en el caso de este proyecto.



Al tratarse de la adaptación y arreglos de temas nacionales, se busca dar un aporte para el país, al difundir parte de su música ancestral a través de arreglos escritos para un formato contemporáneo; en este caso una Banda de Rock, misma que en este caso consta de batería, bajo, guitarra, teclados (piano y sintetizador) y violín. Además, este trabajo aspira a ser un aporte al repertorio nacional escrito para formatos modernos y que puedan ser interpretados por agrupaciones musicales que incursionan en géneros como el rock, blues y pop que, generalmente, usan este tipo de formatos. Mediante la difusión de los arreglos realizados se pretende continuar dando a conocer música que antes ya ha sido transmitida por tradición oral; pero ahora a través de formatos modernos, llegar a personas que quizás no tenían conocimiento de las obras del libro *Yaravíes Quiteños*, despertando interés tanto en el público como en los músicos. Se pretende que los arreglos puedan ser interpretados en conciertos o demostraciones del yaraví en el formato escogido y servir de estudio para otros proyectos similares a realizarse a futuro. Para dejar evidencia de lo expuesto, y considerando el registro fonográfico como una herramienta de difusión efectiva, se realiza la grabación de los tres temas con dicho formato.

El objetivo general de este proyecto es elaborar arreglos de tres obras del libro *Yaravíes Quiteños*, de Juan Agustín Guerrero, para formato Banda de Rock y realizar la grabación de los mismos. Como objetivos específicos se trazan los siguientes: Fundamentar teóricamente la historia del yaraví, diagnosticar los tipos de formato bandas de rock en la actualidad, realizar tres arreglos de obras del libro *Yaravíes Quiteños* de Juan Agustín Guerrero para formato Banda de Rock y realizar el registro fonográfico (grabación) de los tres yaravíes seleccionados.



Para el presente proyecto se parte de una investigación bibliográfica, ya que antes de realizar los arreglos se recopilan datos del género yaraví y del rock con sus formatos utilizados para poder tener el conocimiento necesario antes de realizar los arreglos. Se emplea el método deductivo ya que de un concepto general de yaraví ecuatoriano y su historia se toma una selección de tres obras para realizar arreglos. Se recurre a la investigación descriptiva ya que este trabajo está enfocado en la elaboración de arreglos de yaraví para un formato actual y se explica el proceso por el cual se llega a obtener una versión para Banda de Rock de las obras seleccionadas, utilizando instrumentos modernos. La investigación es cualitativa ya que se mide de acuerdo a la interpretación que se darán a los resultados obtenidos al realizar los arreglos.

La estructura capitular de este proyecto está presentada en cuatro capítulos los cuales abordan los siguientes temas: Capítulo 1: Yaraví ecuatoriano, Capítulo 2: Banda de Rock, Capítulo 3: Elaboración de los arreglos, Capítulo 4: Registro fonográfico de los arreglos realizados.

Por último, se presentan las conclusiones y recomendaciones finales del presente proyecto, también se adjuntarán los anexos pertinentes.



CAPÍTULO 1: EL YARAVÍ ECUATORIANO

En este capítulo se aborda la presencia del género Yaraví en el Ecuador, haciendo un acercamiento a su origen, estudiando su transformación y adaptación, y analizando sus características musicales. Para el efecto, es apropiado hacer mención y tener un conocimiento previo acerca de la recopilación de Juan Agustín Guerrero *Yaravíes Quiteños*, obra muy importante para la música ecuatoriana, ya que en ella se encuentran los primeros registros en partitura de varios géneros ecuatorianos, y en la que constan los yaravíes en los que está basado este trabajo.

1.1. Origen del Yaraví.

El Yaraví procede del Harawi: cantos o tonos tradicionales interpretados por los indígenas de países como Ecuador, Perú y Bolivia.

Etimológicamente el término Harawi tiene diversas acepciones, en la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* encontramos la siguiente información: “La dicción ha sido escrita de diversos modos a través de los tiempos. El cronista de raigambre india Felipe Guamán Poma Ayala escribe la palabra así: *haraui* (= haravi), y dice es un canto de amor; Diego González Holguín escribe *haráhuy*: canto funeral, música triste; el cronista Bernabé Cobo, quien coincide con González Holguín en su significado: *araví*.” (Guerrero P. , 2005). Con el tiempo el término yaraví se lo asignó propiamente a la poesía amorosa por el sentimiento puro con el que se debía interpretar en sus momentos de alegría o de dolor.

Harawi eran cantos que expresaban mayormente melancolía y tristeza, pero también había entre ellas canciones de alegría como se menciona en el libro *Breve Historia de la Música del Ecuador*: “A diferencia del yaraví colonial, que solo reconocía la tristeza



como contenido, el harawi incaico daba cabida también a la alegría.” (Godoy, 2005, pág. 50) . La parte vocal determinaba el carácter de la canción, pero el elemento musical causaba que la parte vocal no sea necesaria ya que cada situación tenía una melodía característica como lo menciona en *Comentarios Reales de los Incas* el cronista Garcilaso de la Vega: “Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podían decir dos canciones diferentes por una tonada. Y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme al favor o disfavor que se la hacía. Y si se dijeran dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cuál de ellos era el que quería decir el galán. De manera que se puede decir que hablaba por la flauta” (de la Vega, 1609).

El harawi era interpretado por los indígenas en distintas ocasiones y encontramos una clasificación basada en relatos de los cronistas Guamán Poma, Martín de Murúa, Cristóbal de Molina y Bernabé Cobo en el libro *El Poder del Sonido* en donde menciona: “Estas canciones desempeñaban varias funciones sociales, ya que se presentaban tanto de manera individual, como en conjuntos.” (Gruszczyńska-Ziółkowska, 1995). En su clasificación podemos destacar el harawi masculino y el harawi femenino los cuales contaban con lírica amorosa, pero la diferencia estaba en que las mujeres eran quienes la cantaban y los hombres lo tocaban en la flauta. También tenemos el harawi agrario que es el que se interpretaba en la fiesta de la cosecha del maíz la cual duraba cuatro días, en donde los jóvenes cargaban el maíz y cantaban harawis y se cree que lo acompañaban con una coreografía. Otro es el harawi épico en el cual contaban sus hazañas y sus historias del pasado y daban loores al Inca, un cantante entonaba un solo y los demás le respondían.



1.2. Transformación y adaptación del yaraví.

El Yaraví, en sus inicios, fue el resultado de melodías utilizadas por los pueblos autóctonos de los andes para acompañar sus ceremonias religiosas, fiestas en las cosechas, entre otros. Estas eran melodías que en muchas ocasiones transmitían tristeza y dolor y se interpretaban con instrumentos como flautas de pan y rondadores. Con el tiempo, este género sufrió transformaciones que permitieron su difusión y adaptación para cada época; como resultado, el yaraví ha logrado sobrevivir y sigue sobreviviendo gracias a los cambios de estilo, instrumentación, entre otros.

En la época de la colonia, este género sufrió un mestizaje por la influencia de instrumentos como la guitarra o el piano. Además, se agregó a la forma autóctona (de un solo movimiento) una segunda parte, en *tempo allegro*, que se deriva del mismo ritmo del yaraví, conservando el mismo compás, pero con un pulso más rápido; a este movimiento se le llamó albazo o fuga.

En el Ecuador el yaraví tomó un lugar importante dentro de la música nacional al ser adoptado por la música popular ecuatoriana ya que surgieron compositores e intérpretes que influenciados por la tristeza y melancolía del yaraví dieron importancia a este género al incorporarlo a su repertorio. Entre estos músicos ecuatorianos destacan: el compositor otavaleño Ulpiano Benítez, autor de yaravíes como *Puñales* y *Despedida*, cuyos intérpretes serían el dúo Benítez-Valencia, el dúo Ayala-Coronado llamados “Los Reyes del Yaraví”; la actriz y cantante Carlota Jaramillo, interprete del yaraví *Profunda Herida*; en música académica se encuentra la obra de Corsino Durán *Ñuncanchipac Yarahui* y Enrique Espín Yépez con su *Suite del Yaraví*. La música popular ecuatoriana se apropió del yaraví indígena, pero con una transformación en la forma musical y en los

instrumentos utilizados para la interpretación del mismo, pero conservando la esencia de melancolía y tristeza que transmitía. Se consiguió hacer del yaraví uno de los géneros populares ecuatorianos más conocidos hasta la actualidad. A continuación, se muestra un ejemplo de yaraví mestizo de autor anónimo titulado *Corazón* en el cual se puede observar el cambio de tiempo *lento* a *allegro*:

Lento $E\flat$

Co - ra - zón cuan - do te va - yas, co - ra - zón cuan - do tea -
 qué quie - ro la vi - da? ¿Pa - ra qué quie - ro la

4 $G7$ Cm $A\flat$ Gm

le - jes; ¡hay a - mor, hay do - lor! — Re - cor - da - rás quehas de - ja - do un
 vi - da?

9 $G7$ Cm $G7$

co - ra - zón tras - pa - sa - do, un co - ra - zón tras - pa -

12 Cm $A\flat$ Gm

sa - do yun al - mahe - ri - da por vos, — ¿Pa - ra

Allegro

15 Gm

vos. De -

19 $G7$ Cm $G7$ Cm

jan - do de ser que - ri - do, de - jan - do de ser que - ri - do so -

23 $E\flat$ Cm $E\flat$ Cm $A\flat$ Gm

lo por que - rer - tea ti, — so - lo por que - rer - tea ti, hay yo si mea - cuer - do.

Ilustración 1: Yaraví *Corazón* de dos movimientos (*lento* y *allegro*).¹

¹ Transcripción: Fabián Jara



Actualmente el yaraví se ha visto fusionado con otros géneros como son el jazz o el rock y otros géneros extranjeros; así como ha sido adaptado para instrumentos utilizados en la música popular como instrumentos electrónicos, percusión menor, entre otros. Como ejemplos, se puede apreciar una fusión de yaraví con rock en una adaptación del tema *Puñales* de Ulpiano Benítez interpretada por la cantante manabita La Toquilla, la misma que ha incorporado *loops* electrónicos y una guitarra eléctrica, sin afectar el compás ni la melodía originales y conservando también el requinto como un instrumento característico en las agrupaciones de música ecuatoriana. Al yaraví también se lo ha adaptado para otros formatos como instrumentos de música académica (cuerdas frotadas, piano, vientos metales y maderas).

Además, se han realizado composiciones de este género para formatos mixtos como lo realiza el compositor cuencano Raúl Rodríguez en su obra *Recuerdos del Tomebamba*, la cual es un yaraví que mantiene su compás y su forma de dos partes (*yaraví lento* y *albazo allegro*), pero que ha sido escrita para una banda de rock sinfónico en la cual intervienen instrumentos sinfónicos como flautas, piano, violines y violoncellos; e instrumentos electrónicos utilizados por las bandas de rock como guitarra y bajo eléctrico además de un set de batería. A continuación, se muestra un fragmento del *albazo* de la obra:

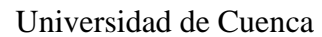


Ilustración 2: Fragmento de la obra *Recuerdos del Tomebamba* del compositor Raúl Rodríguez.²

1.3.1. Métrica.

² Obtenido de: Partitura de *Recuerdos del Tomebamba*. Cortesía de Raúl Rodríguez. (Rodríguez Maldonado, 2014)

18

Según la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, el yaraví es un género ecuatoriano en compás de 6/8; en la misma obra se menciona: “Del siglo XIX y de la primera mitad del s. XX también hemos consignados yaravíes en 3/4 con un acompañamiento continuo de negras. Se han registrado también algunos yaravíes notados en compas binario de 2/4, cuyo ritmo de base tiene la figuración de la habanera.” (Guerrero P. , 2005). Como ejemplo podemos mencionar el yaraví *El Masalla* que forma parte de la colección del libro *Yaravíes Quiteños* de Juan Agustín Guerrero; este yaraví está en 3/4 y tiene un acompañamiento sencillo utilizando la tónica y la quinta del acorde en figuraciones de negras:



Ilustración 4: Yaraví en 3/4 *El Masalla* del libro recopilatorio *Yaravíes Quiteños*, utilizando el acompañamiento de tónica y quinta en figuraciones de negras.⁴

1.3.2. Tempo.

El yaraví, al tratarse de un género que transmite tristeza y dolor, se encuentra – generalmente- en tiempo *lento*; aunque, como ya se ha mencionado, con el mestizaje se agregó una parte alegre (albazo) que, sin perder su esencia contagia de alegría a quienes de él participan. Podríamos decir que este recurso demuestra el sentido de dualidad que tienen varios géneros ecuatorianos: combinar la alegría con la tristeza. Un ejemplo del uso de esta combinación se puede apreciar en el ya mencionado yaraví *Puñales* de

⁴ Obtenido de: *Yaravíes Quiteños* (Guerrero J. , 1881, pág. 9)



Ulpiano Benítez, el cual expresa en su letra la combinación de lo picaresco con la tristeza. Por ejemplo, una parte de la letra menciona lo siguiente: “*por eso cuando me quejo mi alma padece cantando, mi alma se alegra llorando*”, frase que expresa felicidad y tristeza al mismo tiempo y que estaría vinculada a los dos *tempos* de la música.

1.3.3. Armonía.

El Yaraví, en sus inicios, no tenía un acompañamiento armónico ya que era interpretado con instrumentos únicamente melódicos como el pingullo y el rondador, e instrumentos de percusión como tambores. Posteriormente, por influencias de la música occidental, se le ha añadido acompañamiento armónico, pero sin afectar la melodía.

Al realizar la armonización de la melodía se puede deducir que el yaraví está en tonalidad menor, por lo que se pueden utilizar los acordes formados de la escala menor. La melodía está construida sobre una pentafonía y no utiliza el quinto grado mayor como en la armonía accidental, si no que utiliza una cadencia modal que consiste en resolver del quinto grado menor a la tónica. A continuación, se muestra el siguiente fragmento del yaraví de autor anónimo *La Purificadora*, a la cual se le proporciona su cifrado con los acordes de la escala menor. Al estar en la tonalidad de *Fa menor*, se utiliza el quinto grado menor (*Cm*) para resolver a la tónica:

Moderato

Piano



Ilustración 5: Cadencias desde el quinto grado menor hacia la tónica en el yaraví *La Purificadora*.⁵

En el yaraví, como producto del mestizaje, se toma como referencia la escala armónica por influencias de la música occidental por lo que es usado el quinto grado mayor, esta escala tiene alterado el séptimo grado un semitono hacia arriba, esa misma nota en la melodía principal se mantiene sin alterarse, lo cual provoca una disonancia entre la melodía y el quinto grado, característica también presente en otros géneros ecuatorianos.

Se puede encontrar esta cualidad en el yaraví *Puñales* del compositor Ulpiano Benítez. La tonalidad de la obra es Re menor, cuyo quinto grado es el acorde de A7, acorde que tiene como tercera la nota *do#*; sin embargo, cuando se hace uso del quinto grado A7 en la armonía, en la melodía esta nota no es usada, ya que se utiliza la nota *do natural*:

⁵ Obtenido de: *Yaravíes Quiteños* (Guerrero J. , 1881, pág. 50)



Ilustración 6: Melodía en los acordes A7 del Yaraví *Puñales* de Ulpiano Benítez, en la cual no se utiliza la nota do#.⁶

Cabe mencionar la investigación de Lenín Guillermo Estrella Aráuz titulada *Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de “la mishquilla” en el aire típico y el albazo*, en la cual se encuentra un estudio de esta característica en la música ecuatoriana. Se habla acerca de la “mishqui note” que es el uso de la tercera mayor en un acorde dominante. (Estrella Aráuz, 2017, pág. 24). La “mishqui note” es el equivalente a la *blue note* en el género blues.

1.3.4. Forma.

El yaraví, antes de su mestizaje, estaba constituido por dos partes que podrían ser claramente delimitadas, si lo analizamos armónica y melódicamente; ya que la melodía casi siempre modula a una quinta ascendente, en la segunda parte. En varios casos, la

⁶ Obtenido de: Partitura de *Puñales* – Yaraví ecuatoriano – Adaptación piano (Guerrero F. P., 1997, pág. 2)



armonía en la primera parte se mantiene en la tónica y en el quinto grado menor y en ocasiones solo mantiene la tónica; para en la segunda parte se utiliza el tercero o quinto grado, que siendo mayor crea un contraste con la primera parte que se mantiene usando solo acordes menores. Sin embargo, la armonía no formaba parte de estos yaravíes, sino que se agregó después por influencia de la música occidental, por lo que al armonizar un yaraví pueden variar los acordes. En este caso para delimitar las partes de un yaraví indígena se debería tomar en cuenta principalmente la melodía y aspectos como el registro y el fraseo.

En el yaraví *Bartola*, el cual forma parte de la recopilación *Yaravíes Quiteños*, de Juan Agustín Guerrero; se puede observar que en la segunda parte la melodía asciende, es decir, sube de registro y si se analiza su acompañamiento armónico, se puede encontrar que en el mismo compás aparece un acorde mayor, el cual crea un contraste con la primera parte de la obra que únicamente cuenta con acordes menores. Por estas características se puede afirmar que desde el compás 12 empieza la segunda parte de la obra:



Ilustración 7: Surgimiento de un acorde mayor y ascenso de la melodía en la segunda parte del yaraví *Bartola*.⁷

La forma del yaraví cambió con el mestizaje cultural por la influencia europea, agregándole una segunda parte llamada albazo que mantiene el mismo compás de 6/8 pero se ejecuta a un *tempo* más rápido, como ya se ha visto anteriormente. De esta forma, el yaraví tomó la forma A-B, siendo la parte A un yaraví en *tempo lento* y la parte B una parte en *allegro*, llamada albazo o fuga.

1.4. Los yaravíes del libro de Juan Agustín Guerrero.

Las obras del libro *Yaravíes Quiteños* fueron presentadas en el Congreso de Americanistas, en su cuarta reunión (Madrid, 1881), siendo expuestas manteniendo su autenticidad, conservando las melodías originales y añadiendo acompañamiento para la

⁷ Obtenido de: *Yaravíes Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 26)



mano izquierda del piano. Al respecto, la junta organizadora del congreso, manifiesta cierto inconformismo, cuando dice: “..., no vaya a deducirse que nos hallemos en un todo conformes con ella, pues según nuestro criterio, creemos que hubiera sido mucho más conveniente presentarlos enteramente despojados de todo acompañamiento y armonización, a fin de que conservaran todo el carácter de autenticidad posible,...” *Yaravies Quiteños* (Guerrero J. , 1881, págs. 5-6).

Dicha colección contiene diez yaravies: *La Bartola, Doña Lorenza, Calliman – Llugcixpa, El Cuxnico, Otro Cuxnico, Don Jacinto, La Robadora, La Purificadora, El Desengaño y Amor Mío*. De estos yaravies se destacan *Otro Cuxnico* y *El Canto* (interpretado en la siega de los indios e las haciendas) por tener letra en quichua y *El Amorfino*, que tiene letra en español.

El yaraví *Otro Cuxnico* es una de las obras seleccionadas para la elaboración de su arreglo para formato banda de rock. Encontramos su letra original en la partitura la cual está en lengua quichua:

1°

En sumag⁸ palacio cuxnico causajungui mi

Ñuca chaglla guasi⁹ cuxnico¹⁰ yuyaringui mi

Ñuca chaglla guasi cuxnico yuyaringui mi

⁸ Significa hermoso

⁹ Se refiere a una casa techada con varejones

¹⁰ Se refiere a ocuparse en comer y beber bien



2º

Sumag pan de huevo cuxnico micujungui mi

Ñuca sara cancha cuxnico yuyaringui mi

Ñuca sara cancha cuxnico yuyaringui mi

Se puede encontrar su traducción al español en el libro *Yaravíes Quiteños*. En la traducción se puede deducir que *El Cuxnico* es un poema dedicado a una persona que va a pasar de la vida del indígena pobre a una vida de lujos o riqueza:

1º

En rico palacio, viviendo estarás,

De mi pobre choza tú te acordarás

2º

Rico pan de huevo comiendo estarás

De mi maíz tostado tú te acordarás

En el prólogo también se menciona lo siguiente, refiriéndose a las obras de la colección: “La mayor parte de ellos, y en particular *El Yupaichisca*, *El Cuxnico*, *El Yumbo* y *El Masalla* pueden considerarse como tipos de música de los primitivos indígenas, conservados a través de los tiempos hasta nosotros por medio de la tradición.” (Guerrero



J. , 1881). Este enunciado permite entender que no se puede llegar a saber qué tan antiguos son los yaravíes encontrados en esta recopilación, ya que han sido transmitidos de forma oral de generación en generación en el pueblo indígena.



CAPÍTULO 2: BANDA DE ROCK

En el presente capítulo se realizará un acercamiento al rock, su historia y sus características, enfocadas al formato de instrumentos usados para su interpretación, de acuerdo al estilo y a las distintas etapas que este género atraviesa con el pasar de las décadas. Además, se abordará el rock ecuatoriano, que también ha sido fusionado con géneros nacionales por diversas bandas y agrupaciones.

2.1. Breve historia del Rock

El rock n' roll se originó en la década de 1950, a partir de manifestaciones musicales conocidas como jazz y *rhythm and blues*; alcanzó popularidad mundial gracias a artistas como Chuck Berry, Little Richard, Elvis Presley y Bill Haley, entre otros. Este género decayó en su consumo a partir de que uno de sus máximos exponentes, Elvis Presley, abandonaría temporalmente su carrera como músico; así lo afirma José María Rey en su conferencia audiovisual *De Elvis a Vetusta Morla*: “El auge de esta primera generación del rock and roll se dio hacia 1957-57, y sería el mismo Elvis el que marcaría su decadencia cuando en 1958 se enroló en el ejército de los Estados Unidos, donde permanecería hasta 1960.” (Rey, 2012)

Con influencia del rock n' roll y, fundamentalmente de los *blues*, surge en el Reino Unido la llamada *Invasión Británica*, con agrupaciones como *The Who*, *The Animals*, *The Beatles* y *The Rolling Stones*, esta última considerada la primera banda de rock puro. Estas bandas fueron las más influyentes en los años 1960 y también originaron el surgimiento de otras bandas de rock alrededor del mundo especialmente unos años después en Estados Unidos, en donde se iniciaría un movimiento llamado *Psicodelia*, que



relacionaba la música con la LSD y de la cual encontramos la siguiente información: “Rock Psicodélico. Oficialmente, intento de producir musicalmente un equivalente a la distorsión de los sentidos que ocasionan las drogas alucinógenas.” (Quintana, Alcanda, Fernández, & Sáenz de Tejada, 1986). Entre los artistas y agrupaciones más influyentes de este movimiento se encuentran: *Jimi Hendrix*, *Janis Joplin*, *Carlos Santana*, *The Doors*, *The Byrds*, entre otros.

A principio de la década de 1970, se inició una nueva etapa para el rock debido a varios acontecimientos como la separación de *The Beatles* en 1970 y la muerte de Jimi Hendrix y Janis Joplin por sobredosis de drogas; en 1971 por la misma causa muere Jim Morrison líder de *The Doors*. Con estos sucesos, surgen nuevas agrupaciones que revolucionan el rock como *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Alice Cooper*, entre otros. También surgen subgéneros del rock como *glam rock*, *hard rock* y el *heavy metal* con la banda británica *Black Sabbath*. Uno de los subgéneros más relevantes en surgir fue el *punk* con *The Ramones* y *The Sex Pistols*; este movimiento aparece retomando la rebeldía del rock en sus inicios, esto debido a la transformación que había atravesado el género en esa década de la cual menciona José María Rey en su conferencia audiovisual *De Elvis a Vetusta Morla*: “...,toda esta masificación, glamour, parafernalia visual y, en el caso del rock progresivo, virtuosismo, aleja el rock de sus raíces callejeras y de rebeldía por lo que los jóvenes ya no encuentran una identificación y una bandera en él.” (Rey, 2012)

La década de 1980 inició con la muerte de John Lennon, líder y fundador de *The Beatles*. En esta época se destacaron varios subgéneros del rock como el *hard rock*, el *post-punk* y el *metal*. Una de las bandas más influyentes de esta década fue *The Police*, con su líder *Sting*. Esta banda se caracterizaba por una fusión de rock con varios estilos



como el reggae y el jazz. Su separación ocurrió en 1985. Otras agrupaciones con fama mundial son la banda irlandesa de rock *U2* y *Metallica*, agrupación estadounidense de *trash* metal que hizo su aparición en 1982. También surge el rock en español del cual destacamos a las bandas argentinas *Enanitos Verdes* (conformada en 1979) y *Rata Blanca*, así como a las agrupaciones españolas *Héroes del Silencio* y *Hombres G*.

A finales de los años 1980, surgió un movimiento llamado *grunge* el cual combinaba el *heavy metal* con el *punk* y tenía ideales de aislamiento y protesta en contra de la sociedad. Las bandas más destacadas de este movimiento fueron *Pearl Jam* y *Nirvana*, cuyo cantante y líder Kurt Cobain, se convirtió en una figura importante para este movimiento hasta su muerte en 1994, tras quitarse la vida. En Europa surgen bandas como *Oasis* y *Radiohead* que decidieron implementar su estilo basados en el rock de los años 1960.

Desde el año 2000, han surgido bandas de rock exitosas como *The White Stripes*, *The Strokes*, *The Killers* entre otros, que han tomado influencia de la música de los años 1970 y 1980. Estas bandas se han caracterizado por tomar la simplicidad en la música como principal elemento.

Desde el año 2010 hasta la actualidad las bandas de rock alternativo son las que más han destacado como *Green Day*, *Coldplay*, *Muse* y *Foster The People*. También el género *nu metal* que se dio a conocer en el año 2000, el cual es una combinación de *metal* con géneros como *rap* y *hip-hop*, aún sigue siendo popular entre los jóvenes, con bandas como *Linkin Park*, *Papa Roach*, *Slipknot*, entre otros. En esta época también ha surgido un movimiento denominado *NWOAHM* (*New Wave Of American Heavy Metal*) y del cual la página web informativa *Metal Injection* menciona lo siguiente: “Con algo de



retrospectiva, el destino del *NWOAHM* parece muy similar a su predecesor de los 80, la Nueva Ola de Heavy Metal Británico (*NWOBHM*). En ambos casos el estilo nunca se eliminó o se quedó sin moda, simplemente se convirtió en el ADN más amplio del *heavy metal*” (Andrew, 2015). Lo cual quiere decir que esta oleada de bandas conformadas por agrupaciones como *Avenged Sevenfold*, *Lamb of God*, *Disturbed*, entre otros, están influyendo al surgimiento de nuevas propuestas dentro del rock y el heavy metal.

En el Ecuador, el rock llega a mediados de los años 1960, la cual fue una época de dictaduras en el país; al respecto, Israel Domínguez en su trabajo *Plan de Negocios Para la Creación de una Academia de Producción y Enseñanza Musical de Rock en Quito*, menciona lo siguiente: “El rock comienza a llegar a la gente joven de aquella época, y comienza a influir en su manera de ver y ser” (Dominguez, 2012, pág. 48). En su llegada al Ecuador, el rock no fue música de consumo masivo debido al nivel bajo de producción musical que tenía el país, sin embargo al crecer este movimiento fue teniendo represalias y fue catalogado de varias formas; al respecto, Daniel Gonzales Guzmán describe, en su artículo *Rock, Identidad e Interculturalidad*, al rock en el Ecuador de la siguiente manera: “... Esta expresión cultural que propagaba valores revolucionarios para la juventud, ha sido catalogada de varias maneras: primero como un movimiento peligrosamente sedicioso, posteriormente como una moda alienante y más recientemente como aberrante música satánica.” (González, 2004, pág. 33). El rock en el país no siempre fue aceptado, pero quizá una de las oposiciones más fuertes a este género en el país fue en el año 1996 como relata el periodista musical Pablo Rodríguez en su artículo para el diario *El Telégrafo* titulado *La tarde de las melenas caídas*: “Eran tiempos del gobierno de Abdalá Bucaram, quien luego de gana la presidencia bailando ‘El rock de la cárcel’ en campaña,



le declaró la guerra al rock: “Nosotros no hemos inventado la música rockera que, en ocasiones enturbia la mente de los jóvenes”, había dicho Bucaram. Si bien o hubo orden directa, este mensaje, al parecer, fue suficiente para que las autoridades actuaran de forma implícita” (Rodríguez, 2016). Debido a estas declaraciones, la policía se encargó de extorsionar a los jóvenes basándose en su apariencia (a menudo llevaban en cabello largo y vestían de negro), los cuales se encontraban identificados con el rock. También los conciertos de rock organizados mayormente en Quito se convertían en lugares para disturbios entre policías y los asistentes, por ejemplo el concierto de Ambato del 23 de marzo de 1996, el cual fue trasladado a San Cayetano debido al desacuerdo de los moradores del barrio en donde iba a realizarse el concierto, el concierto terminó en disturbios entre la policía y los jóvenes que asistieron al concierto, varios de ellos fueron llevados a los centros de detención en donde recibieron abusos e inclusive a varios de ellos les raparon el cabello. De manera similar, en el concierto de Solanda en Quito se dieron enfrentamientos y además la policía detuvo a 49 jóvenes de los cuales 10 fueron liberados por ser menores de edad.

Con estos acontecimientos surgieron varias protestas pacíficas por parte de los simpatizantes del rock, una de las protestas más importantes fue un 30 de agosto de 1996 en la Plaza Grande en donde los manifestantes exigían la liberación de los 39 jóvenes aún detenidos, esta protesta fue dirigida por Jaime Guevara, más conocido como *El Chamo* y tuvo sus frutos ya que logro sus objetivos ya que los detenidos fueron liberados.

El rock con el pasar de los años ha buscado una equidad social como menciona Daniel Gonzales: “Equidad social en este caso significa –para el movimiento rockero- impedir las represiones, agresiones y estigmatizaciones que sufren sus miembros por el hecho de



vestirse de negro, llevar el pelo largo y escuchar música rock.” (González, 2004, pág. 37), Gonzáles también sugiere tratar al rock en el Ecuador como un movimiento: “... es importante reconocer que si hablamos del rock como un espacio o un ámbito y no como un movimiento, estamos subestimando la capacidad movilizadora del rock, entendiendo esta movilidad como la posibilidad de generar estrategias de organización, lucha y acción colectiva, pero, sobre todo, entendiendo dicha movilidad como la capacidad de desarrollarse, tal cual una cultura viva” (González, 2004, pág. 42).

Actualmente, el rock como movimiento en el país es bien recibido por el público y desde mediados de los años 1990 han surgido varias bandas de rock y metal exitosas en el todo el país, alcanzando reconocimientos internacionales tales como *Kruks En Karnak*, *Can y Verde 70* de Quito; *Profecía* y *Tranzas* de Guayaquil, *Bajo Sueños*, *Sobrepeso* y *Basca* de Cuenca. Inclusive las bandas de rock ecuatoriano han logrado acogida en el extranjero como es el caso de la banda *Tranzas*; su popularidad se puede evidenciar en la plataforma digital de música *Spotify* la cual muestra la cantidad de usuarios oyentes y actualmente la banda tiene un total de 955.676 oyentes mensuales de los cuales 198.141 se encuentran en Ciudad de México. (Spotify, s.f.).

2.2.Generalidades del formato Banda de Rock.

En el rock'n roll de los años 1950, el formato de instrumentos utilizados fue influenciado por el *jazz* y el *be-bop*; el cual consistía en un set de batería, un contrabajo, piano, guitarras eléctricas e instrumentos de metal como saxofones, trombones, trompetas, entre otros. Podemos observar este formato de instrumentos en el show de



televisión *Bandstand*, en el cual se presentó la canción *Rock Around The Clock*¹¹ de Bill Haley & His Comets, canción que es considerada según la página web *History* la primera grabación de rock'n roll en llegar al ranking número uno en ventas, ya que nos informa lo siguiente: “*Bill Haley & The Comets* lanza la canción *Rock around the clock*, que terminará de ser grabada a mediados de abril de 1954. El tema que se incluye en el álbum *Shake rattle & roll* (1955), y es considerado por algunos como el primer rock and roll de la historia.” (History, 2017). En la grabación podemos apreciar la sonoridad de una banda de jazz debido a la instrumentación utilizada, pero el género es el rock n'roll.

En el rock británico de los años 1960, se utilizó un formato de dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico, un set de batería y la voz. Esto lo podemos apreciar en canciones como *Satisfaction*¹² de *The Rolling Stones* y *My Generation*¹³ de *The Who*, ambas del año 1965. La guitarra tomó un papel protagónico en esa época, así lo afirma el diario *El País* en su artículo *La Historia del Rock* en donde narra lo siguiente: “La guitarra eléctrica es el arma por antonomasia del rock, tanto por sus connotaciones fálicas como por su accesibilidad.” (Quintana, Alcanda, Fernández, & Sáenz de Tejada, 1986). Este protagonismo de la guitarra se debe a su uso para la aplicación del *riff*, término cuya definición encontramos en el libro *La Guitarra del Rock* de Jacob Quistgaard y Nick Freeth: “Consiste en una frase o patrón melódico repetitivo, normalmente sencillo, pegadizo y fácil de recordar.” (Quistgaard & Freeth, 2012).

¹¹ (Freedman & Myers, 1954)

¹² (Jagger & Richards, 1965)

¹³ (Townshend, 1965)



Los teclados en el rock fueron incorporados con sonidos de órganos, tal como podemos apreciar en la canción *House of the Rising Sun*¹⁴ de The Animals del año 1964, en donde el teclado tiene una función de acompañamiento armónico. En la década de 1970 los teclados obtienen más protagonismo, y se vuelven populares marcas como los órganos *Hammond*, los sintetizadores analógicos *Moog*, también utilizados en la música pop y electroacústica; posteriormente los sintetizadores digitales revolucionaron el mercado con marcas como *Yamaha*, *Korg*, *Roland*, *Casio*, entre otros. Genichi Kawakami menciona en su libro *Guía Práctica Para Arreglos de la Música Popular* lo siguiente: “Desde 1970, el mundo de la música de rock se ha diversificado constantemente, con muchos y nuevos estilos. Uno tiene un fuerte sabor de canción folk, otro tiene énfasis en los estilos musicales negros, otro tiene una tendencia a regresar al rock and roll original y los recientemente descubiertos instrumentos electrónicos, como el sintetizador, contribuyen a aumentar los sonidos nuevos.” (Kawakami, págs. 643-644). Uno de los pioneros en buscar nuevas sonoridades para los teclados electrónicos fue John Douglas Lord más conocido como Jon Lord, tecladista de la banda británica *Deep Purple*, quien fue considerado uno de los mejores tecladistas del rock según la revista digital sobre rock y cine *Rock The Best Music*. Este tecladista se destacó por introducir solos tocados en un órgano Hammond con una sonoridad particularmente distorsionada como se puede apreciar en la canción icónica *Higway Star*¹⁵ de 1972.

En cuanto a percusión, surgieron nuevas propuestas para el rock y se introdujeron más instrumentos además de la batería. En la canción *Sympathy for the Devil*¹⁶ de *The Rolling*

¹⁴ (The Animals, 1964)

¹⁵ (Blackmore & Gillian, 1972)

¹⁶ (Jagger & Richards, *Sympathy For The Devil*, 1968)



Stones del año 1968, podemos apreciar el uso de instrumentos de percusión menor como congas y maracas junto al set de batería. A finales de los años 1960 aparece el rock latino como lo denomina el diario *El País* en donde nos informa lo siguiente: “Rock Latino. Cascabeleo afroamericano para el rock, particularmente en la sección del ritmo. Curiosamente no lo lanza un caribeño, sino un chicano: Carlos Santana.” (Quintana, Alcanda, Fernández, & Sáenz de Tejada, 1986). En la canción de Santana, *Soul Sacrifice*¹⁷ de 1969, se puede escuchar una fusión de ritmos africanos en la percusión y elementos de rock utilizando una guitarra eléctrica, bajo eléctrico y teclados (órganos). Estos elementos combinados llamaron mucho la atención a principios de los años 1970.

Algunas bandas de rock han fusionado sus ensambles con orquestas sinfónicas, como en el caso de la banda *Deep Purple*, que dio conciertos con la orquesta *Royal Philharmonic Orchestra* (Orquesta Filarmónica Real) en 1969¹⁸; a este tipo de propuestas se las conoce como rock sinfónico. En épocas posteriores hemos visto el uso de instrumentos sinfónicos, como en la canción *Wonderwall*¹⁹ de la banda *Oasis* en el año de 1995, en la cual se puede apreciar el sonido de un violoncello como instrumento participante en este ensamble de rock.

El uso de la informática musical también está presente en el rock, y se han incorporado nuevas sonoridades como sonidos digitalizados, *loops*, secuencias, entre otros. En la canción *The Hardest Button to Button*²⁰ de The White Stripes podemos apreciar una línea de bajo distorsionado, producto del uso de una secuencia computarizada. En 1978 la

¹⁷ (Santana, 1969)

¹⁸ (Blackmore & Lord, April, 1969)

¹⁹ (Gallagher, 1995)

²⁰ (White, 2003)



banda británica *The Who* lanzó un tema llamado *Who Are You*²¹, en el que se aprecia un *beat* de percusión electrónica, y un *loop* que sirve de secuencia la cual se está reproduciendo junto con la banda. De este modo se ha introducido la tecnología a la música rock; en la actualidad estos recursos son comunes en la mayor parte de propuestas de rock e inclusive han originado nuevos géneros en los cuales el uso de la electrónica es aún más relevante y más explotada como el *metal industrial* que se popularizó después del año 2000 con la banda alemana *Rammstein* y el solista *Celldweller*, entre otros.

2.2.1. Formato de banda de rock utilizado para este trabajo.

El formato utilizado para la elaboración de los arreglos de temas del libro *Yaravíes Quiteños* consiste en un set de batería, bajo eléctrico, guitarras eléctrica y acústica, teclados (piano y sintetizador) y violín.

El set de batería servirá de base rítmica para los arreglos, por constituirse en elemento vital del género rock. Al respecto, Enrique Miñarro en su trabajo titulado *Desarrollo de proyectos de Diseño Industrial: Diseño de Productos*, menciona de la batería lo siguiente: “El boom de grupos como los Beatles, Rolling Stones, etc. popularizan aún más el instrumento entre las generaciones más jóvenes” (Miñarro, 2012). Posteriormente la batería dentro del formato banda de rock se ha vuelto esencial para las diversas agrupaciones de este género.

De igual forma el bajo eléctrico y las guitarras eléctrica y acústica son incluidas dentro del formato para los arreglos ya que, como hemos mencionado anteriormente,

²¹ (Townshend, Who Are You, 1978)



estos instrumentos eléctricos de cuerda pulsada son emblemáticos en la sonoridad del rock.

En la sección de teclados se encuentra el piano; que en este caso es eléctrico y el sintetizador. Los teclados en el rock, en sus inicios, fueron utilizados mayormente con sonidos parecidos a los órganos de iglesia; posteriormente se han experimentado con nuevas sonoridades de acuerdo al tipo de rock y al estilo de cada agrupación. Para este trabajo se buscan sonoridades que sean capaces de sostener notas pedales y colchones armónicos utilizando sonidos de larga duración; se buscan, además, sonidos para ejecutar melodías que evoquen paisajes sonoros andinos.

El violín es incorporado a este formato, ya que para realizar los arreglos se toman influencias del rock sinfónico, el mismo que incorpora instrumentos utilizados en las orquestas de música académica. Este instrumento lleva la melodía principal la cual es acompañada con los demás instrumentos del formato ya mencionado.

2.2.2. Bandas y agrupaciones de rock ecuatorianas que han trabajado con arreglos de géneros ecuatorianos.

Actualmente en el Ecuador se han generado nuevas propuestas musicales, las que en gran parte fusionan géneros musicales ecuatorianos y extranjeros. Muchas de estas nuevas propuestas han tenido gran difusión en el Ecuador y el extranjero.

La banda *Yage Jazz* es una agrupación que ha fusionado géneros étnicos ecuatorianos con el jazz. La banda surgió en el año 2000, por iniciativa de Juan Carlos Franco, etnomusicólogo, guitarrista y compositor principal de la banda. Utilizan un formato de flauta, saxofón tenor, guitarra, batería y bajo. El objetivo de la banda ha sido crear un jazz



cuyo sonido sea ecuatoriano utilizando varios elementos de la música étnica como el ritmo y la melodía, pero adaptados a su formato de instrumentos y con arreglos de jazz. Podemos apreciar esta fusión en temas como *Longuita Carishina*²², el cual presenta inicialmente una bomba²³ ecuatoriana para luego pasar a una serie de solos en jazz y finalmente volver al tema inicial.

La banda quiteña Wañukta Tonic, con Alex Alvear en la voz y en el bajo, ha realizado arreglos de música ecuatoriana adaptada a otros géneros como se menciona en un informe en la página virtual del diario El Comercio: “Alex Alvear define al trabajo del grupo como *una ensalada de estilos, pero siempre con un sello ecuatoriano muy marcado*. Wañukta Tonic se formó en el 2014 con la intención de dar una nueva dimensión a los sonidos ecuatorianos. Fue así como crearon yaravíes con toques de blues y sanjuanitos con ritmos de rock.” (Castillo, 2016). La agrupación ha creado un arreglo en base al yaraví *Puñales*²⁴, de Ulpiano Benítez, al cual se le ha adaptado para el formato banda, pero en este caso la obra original ha sido fusionada con elementos de jazz. De igual manera podemos apreciar el tema *Avecilla*²⁵, el cual es un albazo que la agrupación ha adaptado a su formato de instrumentos.

La banda ambateña Curare ha fusionado géneros de música ecuatoriana como san juanito, bomba del Chota, pasacalle, capishca, entre otros con el *metal*. A esta fusión los miembros de la banda la han denominado como *longo-metal*. Al respecto el baterista de la banda David Rosales menciona en una entrevista para el programa Expresarte lo

²² (Franco, 2006)

²³ Género popular ecuatoriano interpretado por afro ecuatorianos en el Valle del Chota

²⁴ (Benítez, Puñales)

²⁵ (Wañukta Tonic, Avecilla, 2016)



siguiente: “La palabra *longo* la mayoría de gente la utiliza como un insulto; pero también se la utiliza como algo nuevo, una palabra joven, por eso lo llamamos *longo-metal*” (Curare, 2013). La banda maneja un formato de batería, bajo eléctrico, guitarras eléctricas, voz y además han incorporado instrumentos andinos de viento como la quena, el rondador, flautas de hueso, entre otros. Esta fusión la podemos apreciar en temas como *Tinku*²⁶ en el cual se puede apreciar el sonido de una banda de *metal* interpretando géneros nacionales, acompañada por instrumentos de viento. *Curare* también ha versionado temas ecuatorianos populares como por el albazo *Así se goza*²⁷ o el san Juanito *Carabuela*,²⁸ los que también han sido interpretados al estilo del *metal*.

El cantautor ambateño Juan Pablo Cobo, cuyo nombre artístico es *Guanaco*, ha fusionado la música rocola ecuatoriana con hip hop utilizando un formato con batería, bajo eléctrico, teclados, guitarras acústicas, requinto y voz, además ha incorporado a la banda un Dj el mismo que utiliza una mesa de mezcla para la incorporación de *loops* electrónicos a las composiciones. Guanaco también ha versionado el popular bolero *Nuestro Juramento*²⁹, muy conocido por haber sido interpretado por Julio Jaramillo; en esta versión ha utilizado partes de la composición original, pero incorporando batería y sonidos electrónicos; además, el tema principal de la introducción es usado a modo de *loop* para el acompañamiento rítmico, base característica del hip-hop.

Dentro de la música electrónica también se han realizado fusiones; tal es el caso del artista Nicola Cruz que ha creado sus composiciones de música étnica, pero utilizando

²⁶ (Rosales & Rosales, Tinku, 2015)

²⁷ (Mendoza, Así Se Goza/La Banda De Peñaherrera)

²⁸ (Garzón Ubidia, Carabuela)

²⁹ (de Jesús)



elementos electrónicos como secuencias, *loops*, instrumentos virtuales, entre otros, llegando a obtener una fusión entre lo étnico y lo moderno. En sus composiciones se puede apreciar melodías indígenas acompañadas de sonidos electrónicos, como en la canción *La Cosecha* ³⁰ en la cual se pueden apreciar cantos en quichua y acompañados por un beat electrónico y samples³¹ de instrumentos como teclados, además de secuencias con sonidos de charangos.

³⁰ (Cruz, 2015)

³¹ Sonidos emuladores a instrumentos reales



CAPÍTULO 3: ELABORACIÓN DE LOS ARREGLOS

En el presente capítulo se conceptúa y analiza la temática de la arreglística musical, como una forma de iniciar la realización de los arreglos de las tres obras seleccionadas del libro *Yaravíes Quiteños*, de Juan Agustín Guerrero; también se exponen las influencias musicales para la realización de los arreglos de este trabajo. Los temas originales son analizados de forma estructural y melódica para aprovechar la forma y el movimiento de la melodía al realizar los arreglos. Se describe, además, el proceso llevado a cabo para lograr el resultado final: arreglos de yaravíes para un formato de banda de rock.

3.1. Características del arreglo musical.

El concepto de arreglo en el que está basado este trabajo se encuentra en el libro *Cartilla de Arreglos Para Banda Nivel I*, de Victoriano Valencia, el cual nos proporciona la siguiente definición: “En música, el arreglo consiste en la transformación de una obra musical preexistente a partir de la intervención de niveles tales como, la armonía, el ritmo, la forma, la tímbrica, el estilo... e incluso la melodía.” (Valencia, 2005, pág. 9). De igual forma se puede decir que el arreglo consiste en crear una obra para determinado formato de instrumentos o voces a partir de una idea musical. Puede aplicarse a composiciones inéditas, ya que una composición nace de una idea o un motivo y luego se procede a adaptar esa idea a un instrumento o incluso a una orquesta, dando determinada función a cada instrumento. También se aplica a obras de otros compositores, ya que se pueden tomar sus ideas musicales y adaptarlas a otros formatos de instrumentos o transformarlas a nuevos estilos; al respecto, en el libro *Principios de Orquestación* de Nicolás Rimsky-Korsakov se menciona lo siguiente: “Convenía hablar aquí del caso frecuente de obras



orquestradas por otros, de acuerdo con los borradores de un compositor. Quien comprende una tarea así debe compenetrarse del pensamiento del autor, adivinar sus intenciones no realizadas, y, en las realizaciones, desarrollar y terminar el pensamiento engendrado por el autor, dado como principio esencial de su obra.” (Rimsky-Korsakov, 1946, pág. 2). Como ejemplo enfocado a la producción de música rock y metal, se puede apreciar que en el documental *Classics Albums: Metallica - The Black Album*, el productor de esta banda Robert Jens Rock, más conocido como Bob Rock, sugiere a la banda ralentizar el tempo de la canción *Sad But True* que inicialmente la banda la había compuesto a un tempo rápido y la había grabado en su primer demo; al respecto Bob Rock comenta lo siguiente: “Me concentré sobre todo en el ritmo, intentaba encontrar el ritmo adecuado, hacía los cambios de ese modo, escuchaba a la banda e intentaba comprenderla.” (Longfellow, 2001). En este caso, el productor -a través de sus sugerencias para los arreglos- estaba completando las intenciones que tenía la banda: lograr una sonoridad *pesada* en sus canciones, para lo que el tempo lento ayudó para a crear dicha sensación. Con respecto al resultado final de la canción, el vocalista James Hetfield menciona: “Aquel riff tenía un sonido alegre cuando se tocaba rápido, teníamos que atrasar el ritmo” (Longfellow, 2001).

Para la elaboración de los arreglos se ha tomado en cuenta dos de los tres axiomas que plantea Rimsky-Korsakov en su libro *Principios de Orquestación*:

“I. – No hay timbres feos en la orquesta.

II. – Toda composición debe ser escrita de manera que pueda ejecutarse fácilmente; cuanto más fáciles son las partes para los ejecutantes, prácticamente realizados, mejor se



obtiene la expresión artística del pensamiento del compositor.” (Rimsky-Korsakov, 1946, pág. 3).

Estos dos axiomas serán aplicados a los arreglos para formato banda de rock.

En la creación de arreglos también pueden cambiar varios aspectos de la obra original como el ritmo, la armonía e inclusive la melodía, pero no se debe modificar demasiado como se menciona en el libro *Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna* del autor Enric Herrera, quien afirma lo siguiente: “Lo que, claro está, no debe perderse de vista es el objetivo del arreglo, va que las modificaciones pueden ser tan importantes que se puede llegar a que sea difícil reconocer el tema original.” (Herrera, 1995, pág. 103). Esto quiere decir que al realizar los arreglos sobre un tema se pueden modificar varios elementos musicales, pero siempre y cuando la obra no pierda su sentido original y sea reconocible.

Para la creación de los tres arreglos de este trabajo se mantiene la melodía como parte fundamental de las obras, la armonía es replanteada utilizando distintas técnicas arreglísticas y aunque se utilizan variaciones en la parte rítmica y se combinan con ritmos de rock en 6/8, el patrón rítmico del yaraví está presente en los arreglos. También se incorporan partes como introducción, interludio, solos y final; alargando la duración de los temas, con la finalidad de que tengan una extensión de entre 3:30 a 4:30 minutos, duración promedio de los temas de rock.



3.2. Influencias y perspectivas musicales en la realización de los arreglos.

Los arreglos realizados en este trabajo se basan en la relación de la psicología de Getsalt con la música, la que puede aplicar a música y a lo visual. Se toma en cuenta la configuración textural ³²que mencionan Daniel Belinche y María Elena Larregle en su libro *Apuntes sobre apreciación Musical*, que sirven para desarrollar distintos planos que puedan dar varios tipos de sonoridades a los arreglos. También se aplica el concepto de figura y fondo el cual encontramos en el libro *Apuntes sobre apreciación Musical* de Daniel Belinche y María Elena Larregle: “- Figura y fondo: determina la tendencia a subdividir el campo en zonas más articuladas – que ocupan el primer plano, habitualmente más pequeñas y complejas, de mayor claridad y precisión – esto es, la figura, y zonas más fluidas – más lejanas del espectador, que rodean la figura, difusas – es decir, el fondo.” (Belinche & Larregle, 2006, pág. 30). Al aplicar este concepto en la elaboración de los arreglos tomamos como figura la melodía principal de las obras originales que son la parte que tiene protagonismo y no es modificable en los arreglos, y como fondo colocaremos a los demás instrumentos de la banda de rock.

Las melodías de las obras originales en las cuales se basa este trabajo son trasladadas al formato banda de rock, pero sin perder la esencia de yaraví; únicamente a través del manejo de las configuraciones texturales y la aplicación de figura y fondo. Se trata de lograr que los yaravíes contengan elementos estéticos que en el rock han resultado ser llamativos y de consumo masivo, como se ha evidenciado en la parte pertinente de esta

³² Las distintas combinaciones de instrumentos que se pueden realizar en un formato determinado.



investigación; es decir, como perspectiva musical para la elaboración de estos arreglos hemos tomado la sonoridad del rock aplicada a la naturaleza del yaraví.

3.2.1. Analogía entre el yaraví y el blues: *mishqui note* y *blue note*.

Para realizar los arreglos también se plantea una relación entre el yaraví con el blues. El yaraví como un género que expresa dolor y tristeza y el blues que en sus inicios abordó canticos de dolor, lamento y rebeldía, interpretados por personas de raza negra cuando fueron esclavos en las granjas en Estados Unidos. Ya que el blues es uno de los predecesores del rock, y tiene características contextuales en común con el yaraví se busca vincularlos también de manera musical. En cuanto a la parte rítmica, encontramos que al igual que el yaraví, el *slow blues* o blues lento también está escrito en compás de 6/8, lo cual facilita la adaptación de estos dos géneros. Como se analizó anteriormente, existe una analogía entre el blues y el yaraví; ya que el blues tiene su nota esencial o característica la cual es llamada *blue note*, en el yaraví y la música nacional existe la *mishquilla* y la *mishqui note* que cumplen esta misma función. La *blue note* es una nota agregada a la escala pentafónica mayor que está un semitono debajo de la tercera (o un semitono debajo de la quinta en una escala pentatónica menor) formando una escala llamada escala *blues* la cual es utilizada como un recurso de improvisación tanto en el género *bues* como en el *jazz*, *rock*, entre otros; mientras que la *mishqui note* es la nota de tercera menor en la melodía sobre un acorde de dominante:

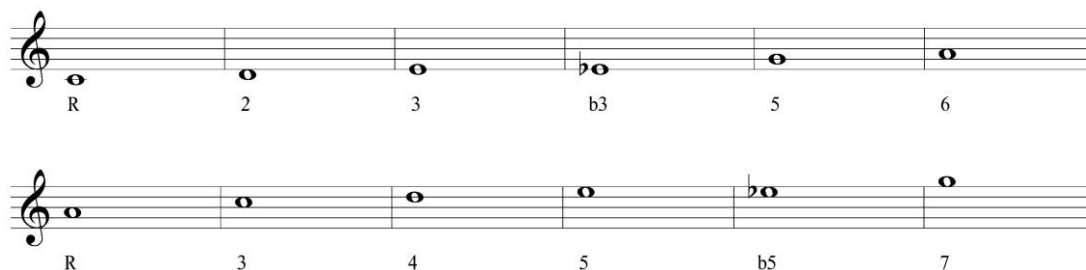


Ilustración 8: Escalas blues con *blue note*.³³



Ilustración 9: *Misqui* note (tercera menor) en el acorde dominante.³⁴

Para la aplicación de la *mishquilla* en este trabajo han resultado útiles diversos aportes de la tesis de maestría *Composiciones musicales en manuscritos originales de Afonso Aráuiz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo*, de Lenin Guillermo Estrella Aráuiz, en la que expresa: “Definir lo que es *la mishquilla* es una labor compleja, es definir lo indefinible, es algo que sabemos que está ahí, podemos percibir, incluso podemos discernir entre quien la tiene y quien no; sin embargo no podemos describir los elementos que la configuran fácilmente, ya que son elementos que se practican de manera natural, pero que no se han detenido para ser analizados, explicados e inclusive, definidos. Para unos intérpretes es una cosa, para otros otra, puede variar la percepción entre ritmo y ritmo.” (Estrella Aráuiz, 2017, pág. 12). En el mismo trabajo se

³³ Autor: Fabián Jara

³⁴ Autor: Fabián Jara

menciona el proceso de yaravización, que es la incorporación de la pentafonía y el ritmo lento, de carácter triste a los géneros ecuatorianos; al respecto menciona lo siguiente: “Podemos decir entonces que una de las características que configuran *la mishquilla* sería la yaravización; es decir, la influencia de las melodías pentafónicas con un carácter triste o lastimero; además de la influencia del tiempo lento y la formulación rítmica como influencia de varios géneros y ritmos.” (Estrella Aráuz, 2017, pág. 19).

Para la construcción de pasajes nuevos en los arreglos de este trabajo se utiliza una mezcla entre la pentafonía indígena y las escalas de música occidental. Para realizarla se toman en cuenta las notas características de la pentafonía, de las cuales Estrella Aráuz expone lo siguiente: “En el caso de la escala pentafónica menor, la 11na es la nota de color y la 7ma menor es una nota de paso. En el caso de la escala pentafónica mayor, la 9na es la nota de paso y la 13na es la nota de color.” (Estrella Aráuz, 2017, pág. 24). Estas notas serán tomadas en cuenta para no perder las características del yaraví con el uso de la pentafonía y usar *la mishquilla* como recurso de interpretación:

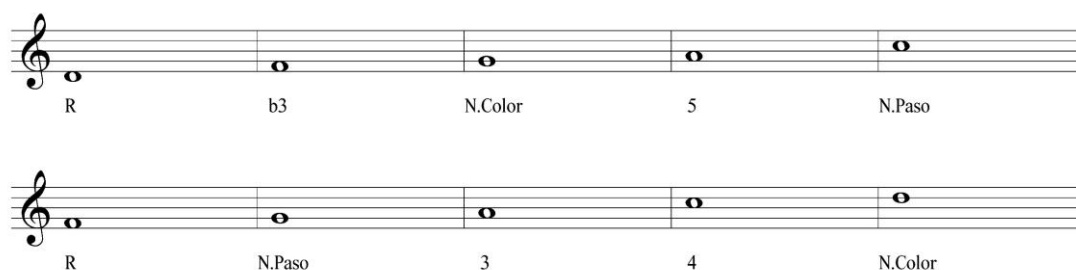


Ilustración 10: Pentatónicas menor y mayor con sus notas características y sus notas de paso.³⁵

³⁵ Obtenido de: *Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonzo Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo* (Estrella Aráuz, 2017, pág. 24)



3.3. Creación de los arreglos musicales.

Antes de proceder a realizar los arreglos, es conveniente el análisis de las tres obras originales *El Cuxnico*, *Bartola* y *Otro Cuxnico* de la recopilación *Yaravíes Quiteños* para asimilar sus melodías y sus estructuras ya que estos elementos son el punto de partida para elaborar los arreglos.

3.3.1. Análisis de las obras originales.

3.3.1.1. Análisis motivico y formal.

En el texto titulado *Guía Práctica Para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical* por Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano, se puede encontrar el siguiente concepto de análisis motivico: “Principio de comprensión que parte de una *idea* como elemento morfológico que en diferentes formas de construcción origina diferentes tipos de sintaxis.” (de Benito & Artaza Fano, 2004, pág. 8). También se encuentra el concepto de *tema o motivo* en el libro *Curso de Formas Musicales* de Joaquín Zamacois, que dice lo siguiente: “Para la mayoría es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que los seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición, o parte de ella, y, por lo mismo, sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos.” (Zamacois, 1960, pág. 7). A partir de estas definiciones se puede deducir que el análisis motivico es previamente necesario para el análisis formal, ya que los motivos encontrados en una obra nos ayudan a determinar cómo está construida la obra; Benito & Artaza Fano también conceptúan el concepto de análisis formal: “Estudio de la construcción de esa sintaxis motivica descrita (AA, recurrencia; AB contraste y AA' variación)...” (de Benito & Artaza Fano, 2004, pág. 8). Lo expuesto sugiere que la forma de una obra está determinada por los motivos que contiene.

Análisis motivico y formal de la obra *El Cuxnico*.

Al inicio de la obra se pueden identificar 3 motivos, a los que denominamos *a*, *b* y *c*, los que no pueden ser considerados como pregunta y respuesta, ya que debería existir un motivo *d* que responda a *c*; por lo tanto, se señalan los 3 motivos:

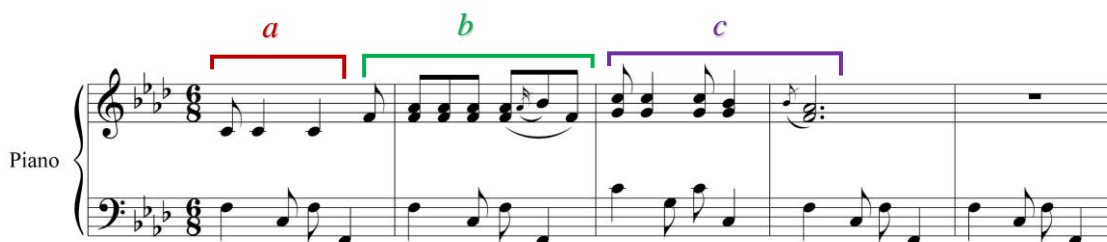


Ilustración 11: Motivos *a*, *b* y *c*; encontrados desde el primer compás de la obra *El Cuxnico*.³⁶

A continuación, los siguientes compases repiten los 3 motivos anteriores, pero con una variación melódica en el motivo *c*; por lo tanto, los motivos de estos compases son *a*, *b* y *c*1. Hasta el momento se puede observar que se han formado dos semifrases ternarias, es decir que cada frase está compuesta por 3 motivos; siendo las semifrases *a* y *a*'. Por lo tanto, hasta esta parte de la obra, hay una frase:

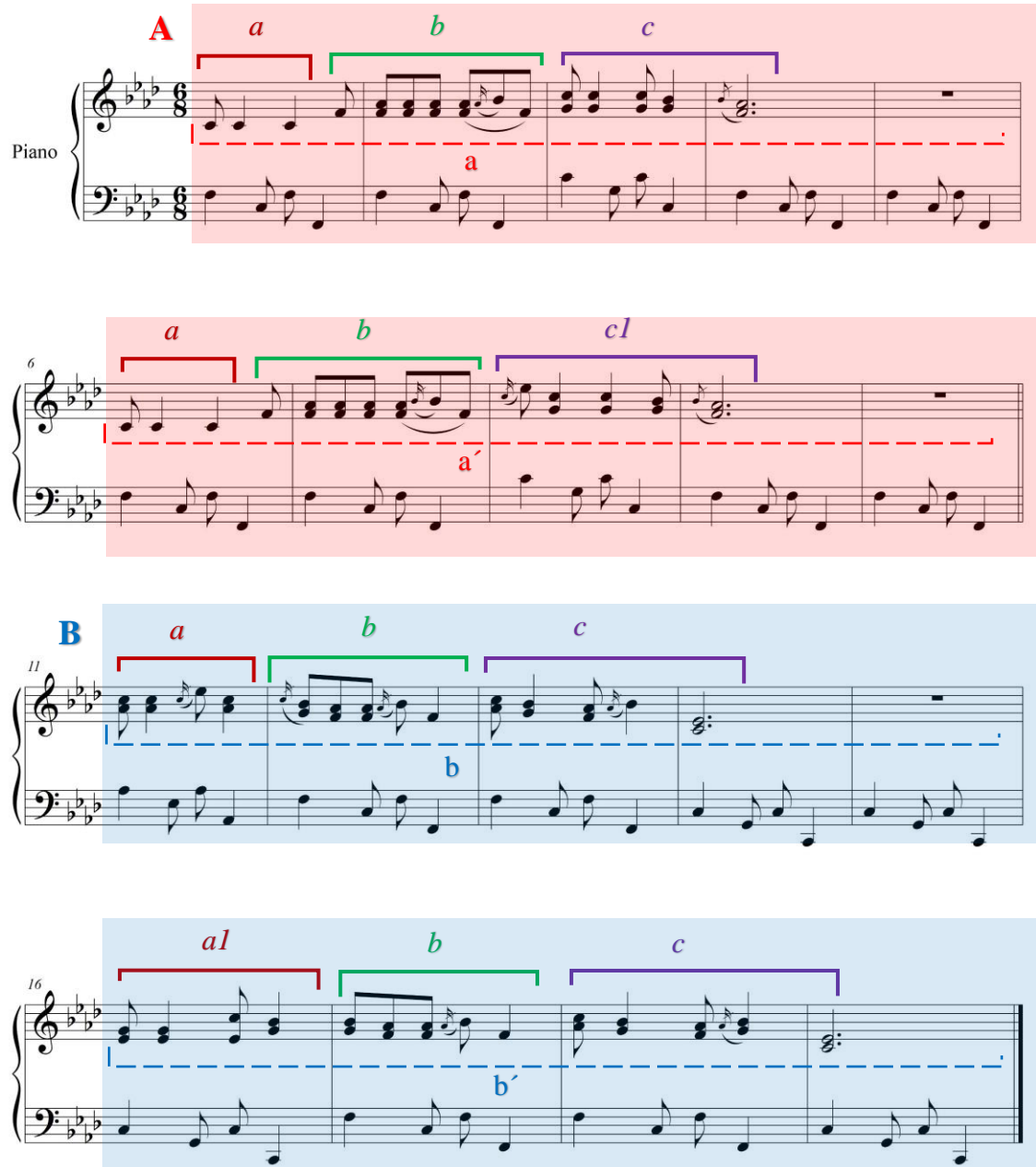
³⁶ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 31)



Ilustración 12: Primera frase de la obra *El Cuxnico*, formada por dos semifrases ternarias *a* y *a'*. Variación melódica y rítmica del motivo *c* en el compás 8.³⁷

Desde el compás 11 se observa nuevamente 3 motivos *a*, *b* y *c*; seguidos de 3 motivos más, los cuales se repiten, pero con una variación en *a*, el cual mantiene su figuración, pero sus notas cambian de acuerdo al acorde de su acompañamiento; *a* se encuentra sobre un acorde de *Ab* y *a1* sobre un acorde de *Cm*. Como en la parte anterior, se determina dos semifrases ternarias: *b* y *b'*. Se determina que existen 2 frases que son las partes más grandes de la obra *A* y *B*:

³⁷ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 31)



The image displays a musical score for Piano, consisting of four systems of music. The first system, labeled 'A' in red, covers measures 1 to 5 and is highlighted with a pink background. It features a treble staff with a melody and a bass staff with a supporting line. Brackets above the treble staff are color-coded: red for 'a' (measures 1-2), green for 'b' (measures 3-4), and purple for 'c' (measures 5-6). A red dashed line in the bass staff is labeled 'a' in red. The second system, labeled 'a' in red, covers measures 6 to 10 and is also highlighted with a pink background. It features similar notation, with brackets for 'a' (red), 'b' (green), and 'a'l' (purple). A red dashed line in the bass staff is labeled 'a' in red. The third system, labeled 'B' in blue, covers measures 11 to 15 and is highlighted with a blue background. It features a treble staff with a melody and a bass staff with a supporting line. Brackets above the treble staff are color-coded: red for 'a' (measures 11-12), green for 'b' (measures 13-14), and purple for 'c' (measures 15-16). A blue dashed line in the bass staff is labeled 'b' in blue. The fourth system, labeled 'a'l' in red, covers measures 16 to 20 and is highlighted with a blue background. It features similar notation, with brackets for 'a'l' (red), 'b' (green), and 'c' (purple). A blue dashed line in the bass staff is labeled 'b' in blue.

Ilustración 13: Frases A y B de la obra *El Cuxnico*. Variación del motivo *a* en el compás 16 sobre el acorde *Cm*.³⁸

³⁸ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 31-32)

Análisis motivico y formal de la obra *Bartola*

Esta obra inicia con dos compases sin melodía, solamente una línea de bajo con ritmo de yaraví. En el inicio de la melodía se pueden identificar dos motivos, *a* y *b*. Más adelante encontramos dos motivos más: *a* se repite y aparece un motivo *c*. En este caso, los motivos funcionan como pregunta y respuesta. Cada pregunta y respuesta forman una semifrase, por lo tanto, hay 2 semifrases *a* y *a'*. Hasta el compás 10, hay una frase:

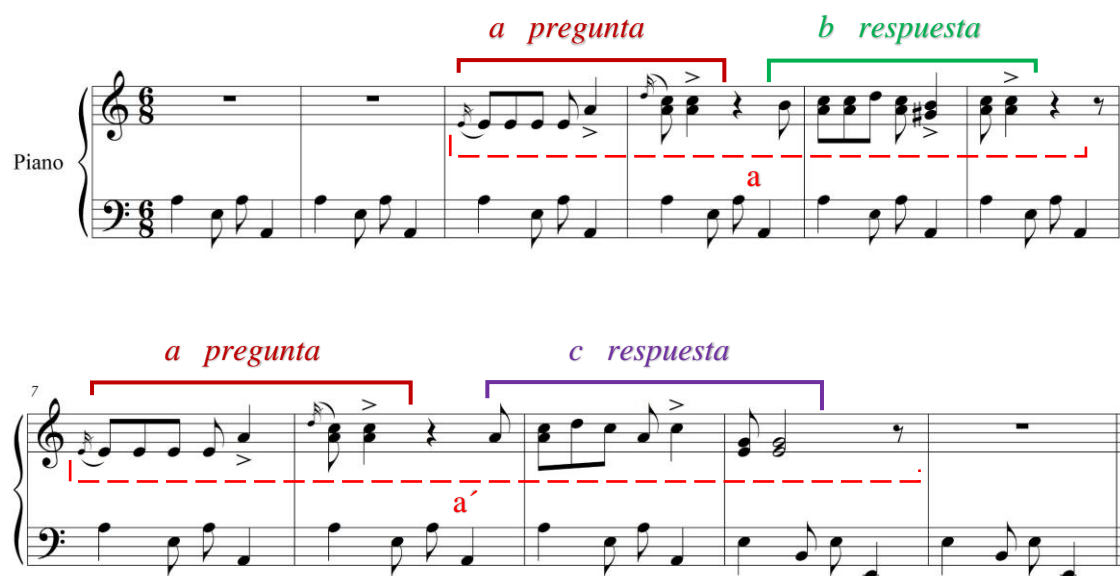
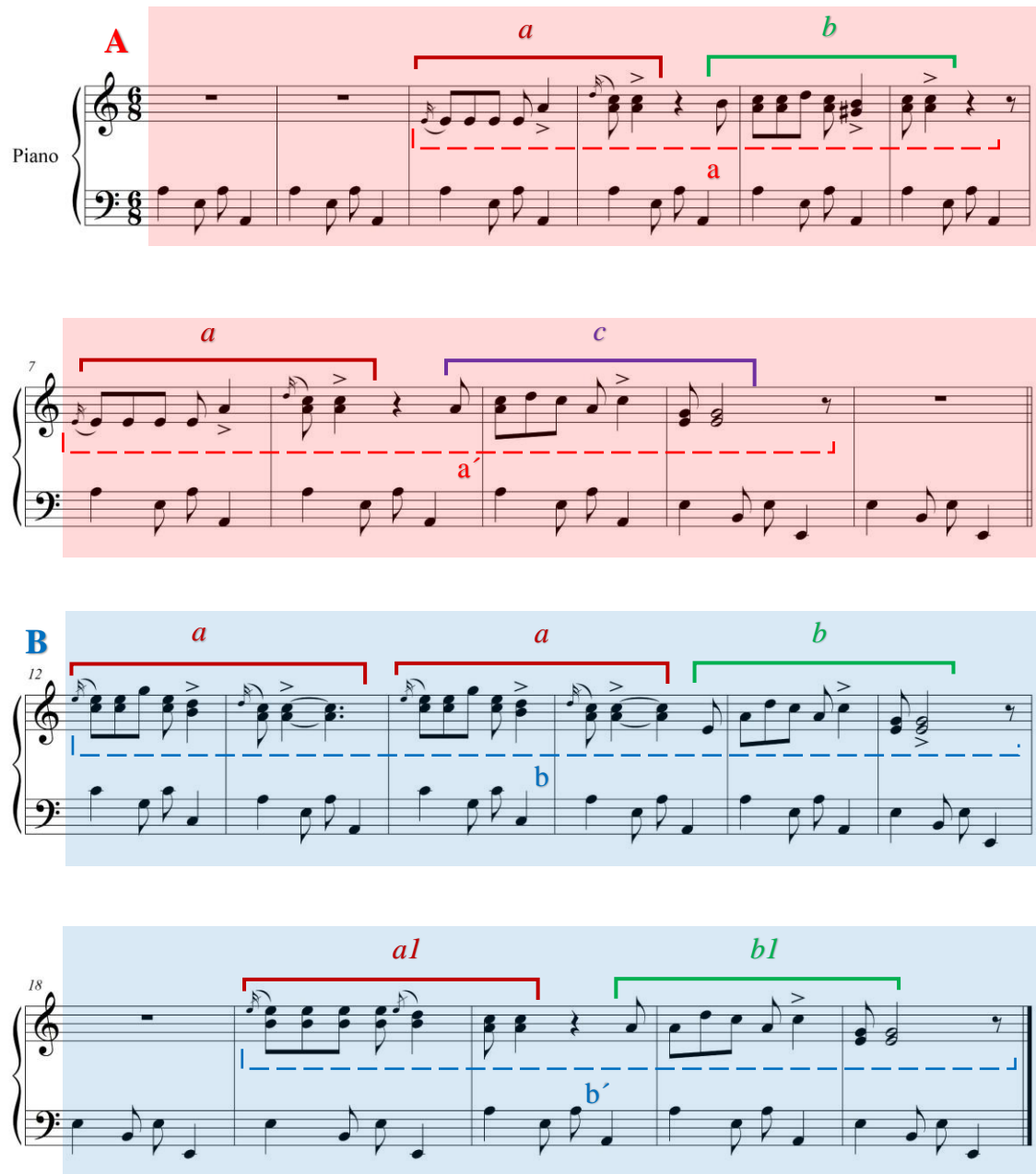


Ilustración 14: Primera frase de la obra *Bartola* formada por las semifrases *a* y *a'*. Motivos *a*, *b* y *c*.³⁹

En la siguiente parte, hay 3 motivos, de los cuales el segundo motivo es la repetición exacta del primero; por lo tanto, hay dos motivos *a* y un motivo *b*. Luego, se encuentran dos motivos para finalizar, estos motivos son *a1* y *b1*, ya que son variaciones melódicas de los motivos de los compases anteriores. Los motivos encontrados forman

³⁹ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 26)

una semifrase ternaria y otra semifrase binaria las cuales son b y b' . Se concluye que esta obra está formada por dos frases A y B:



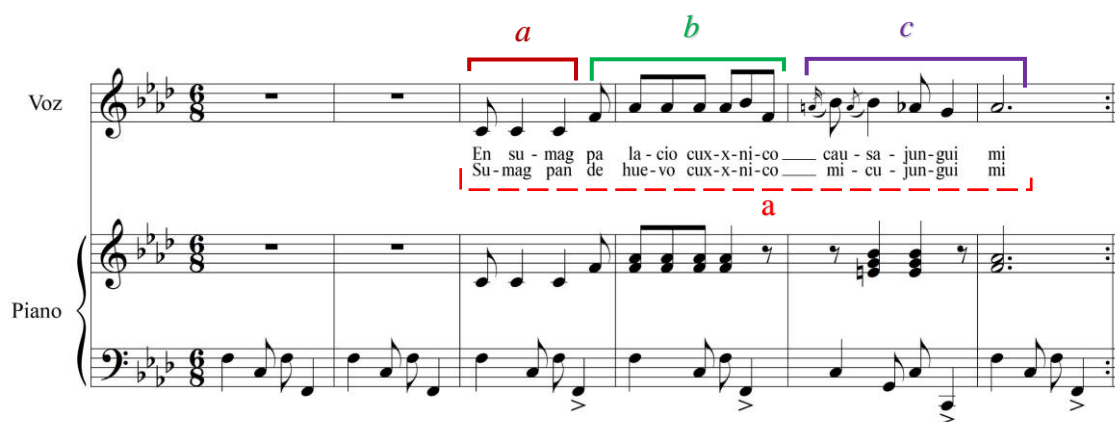
The image displays a musical score for a piano piece, divided into two main sections, A and B. Section A, spanning measures 1 to 6, is highlighted with a pink background. It begins with a rest in the right hand, followed by a melody in measures 3 and 4 labeled 'a' (in red), and continues with a melody in measures 5 and 6 labeled 'b' (in green). Section B, spanning measures 7 to 18, is highlighted with a blue background. It starts with a melody in measures 7 and 8 labeled 'a' (in red), followed by a melody in measures 9 and 10 labeled 'c' (in purple), and then a melody in measures 11 and 12 labeled 'b' (in green). The score continues with a melody in measures 13 and 14 labeled 'a1' (in red), and finally a melody in measures 15 and 16 labeled 'b1' (in green). The piano accompaniment consists of a steady bass line in the left hand and a melody in the right hand. The time signature is 6/8.

Ilustración 15: Partes A y B de la obra *Bartola*. La parte B está formada por una semifrase ternaria y una frase binaria las cuales son b y b' respectivamente.⁴⁰

⁴⁰ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 26-27)

Análisis motivico y formal de la obra *Otro Cuxnico*

En este yaraví se puede encontrar los mismos motivos de la obra ya analizada *El Cuxnico*, pero con ligeras diferencias. Se encuentran los 3 motivos iniciales *a*, *b* y *c* los cuales son repetidos con distintos versos. La repetición de esta semifrase ternaria forma la primera frase de la obra:



Voz

Piano

a *b* *c*

En su - mag pa la - cio cux-x-ni-co cau - sa - jun-gui mi
 Su-mag pañ de hue-vo cux-x-ni-co mi - cu - jun-gui mi

a

Ilustración 16: Primera semifrase ternaria de la obra *Otro Cuxnico* formada por los motivos *a*, *b* y *c*. Su repetición forma la primera frase de la obra.⁴¹

A continuación, desde el compás 8 se puede encontrar dos semifrases ternarias con motivos *a*, *b* y *c*. En la segunda semifrase se encuentra *a1* que es la variación de *a*, cuyas notas cambian, ya que el motivo se encuentra sobre el acorde de C7, que lo acompaña. Esta obra tiene dos frases *A* y *B*:

⁴¹ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 38)

A

Voz

Piano

a *b* *c*

En su - mag pa la - cio cux - x - ni - co — cau - sa - jun - gui mi
 Su - mag pan de hue - vo cux - x - ni - co — mi - cu - jun - gui mi

a

B

a *b* *c*

Ñu - ca — chag - lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
 Nu - ca — sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

b

a1 *b* *c*

Ñu - ca chag - lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
 Nu - ca sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

b'

Ilustración 17: Partes A y B de la obra *Otro Cuxnico*. Variación del motivo a sobre el acorde C7 en el compás 13.⁴²

⁴² Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 38-40)



3.3.1.2. Análisis melódico.

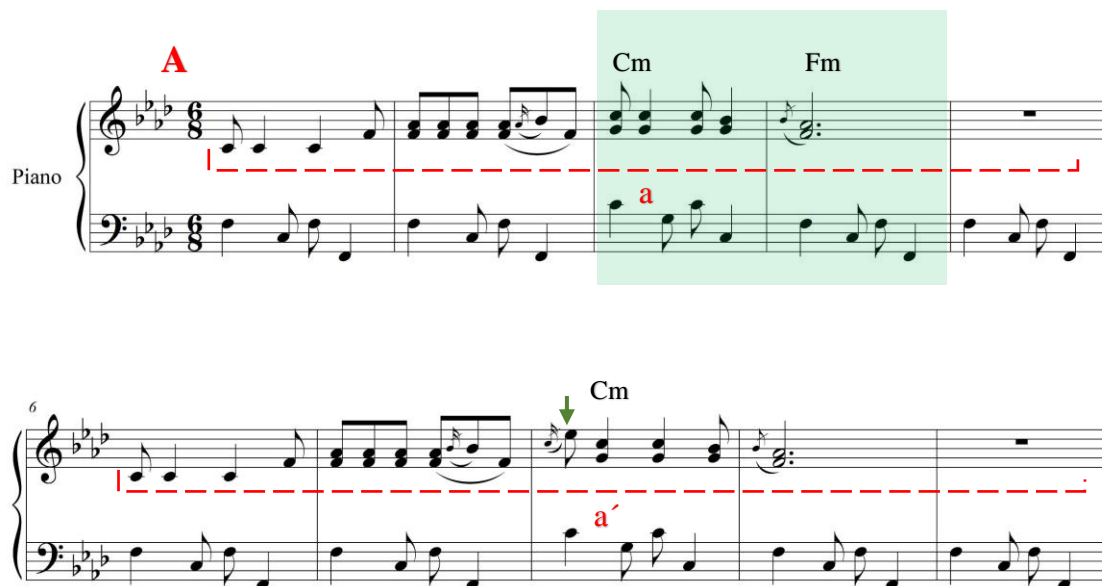
Previo al análisis melódico de las obras cabe mencionar que el yaraví utiliza como principal recurso la pentafonía en la melodía principal, que es característica de varios géneros autóctonos ecuatorianos. En las obras seleccionadas se puede observar en sus respectivas partituras las notas que forman parte de la melodía, la mayoría de ellas pertenecen a la pentafonía de la tonalidad en la que se encuentran; sin embargo, también se pueden hallar notas ajenas a la pentafonía en la melodía principal y melodía secundaria.

Con respecto a este tema, el musicólogo Coriún Aharonián en su artículo *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*, escrito para la Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review, menciona lo siguiente: “Los manuales europeos y eurocentristas suelen decir que la música de América Indígena era pentafónica, es decir, estaba construida sobre la base de una escala de cinco notas. Pues no lo era.”; más adelante complementa: “Pero ese pentafonismo sonaba bastante diferente de como lo imaginan esos manuales, puesto que funcionaba – y todavía funciona – dentro de una práctica musical comunitaria con estrictas reglas de comportamiento grupal (homofonía en lo rítmico, y movimientos globalmente paralelos a lo melódico) y de complementariedad binaria (de cada dos músicos que tocan flautas de Pan, por ejemplo, cada uno de ellos no posee en su instrumento las notas del otro).” (Aharonián, 1994, pág. 192). Esta afirmación la podemos comprobar en los yaravíes en los que está basado este trabajo, ya que sus melodías no están sujetas estrictamente a la pentafonía, sino que también podemos encontrar notas fuera de ella.

Para este análisis se toma en cuenta la melodía principal ya que es la que se usa para realizar los arreglos para formato Banda de Rock.

Análisis melódico de la obra *El Cuxnico*.

Para el análisis melódico de esta obra primero se identifica la tonalidad principal, al observar la armadura de clave y el bajo en la mano izquierda se llega a la conclusión de que la obra está en *F menor*. Además, la cadencia que se encuentra al final de la primera semifrase ternaria, es una cadencia de quinto grado menor (*Cm*) que resuelve a la tónica (*Fm*). Aunque la tercera del acorde dominante no aparece en el bajo ni en la melodía de la primera semifrase *a*, en *a'* se encuentra la tercera menor, por lo que se afirma que el quinto grado que se está utilizando en la obra es menor:



The image displays two staves of musical notation for the piece 'El Cuxnico'. The top staff is labeled 'Piano' and features a red 'A' above the first measure. The music is in 6/8 time with a key signature of three flats. A green shaded area highlights measures 3 and 4, where a cadence occurs. Above this area, the chords 'Cm' and 'Fm' are indicated. The bottom staff continues the melody, with a green arrow pointing to a note in measure 8 labeled 'a'' (the third of the Cm chord). Red dashed lines connect the notes between the two staves, indicating the melodic line.

Ilustración 18: Melodía de la parte A de la obra *El Cuxnico*. Cadencia del quinto grado menor hacia la tónica en el compás 3 y 4. Tercera menor del quinto grado en el compás 8.⁴³

⁴³ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 31-32)

Ya que la obra se encuentra en la tonalidad de *Fa menor*, la melodía principal está construida sobre la pentafonía de dicha tonalidad. Pero como se había mencionado antes, la melodía no está totalmente sujeta a esta escala, por lo que en la obra *El Cuxnico* se puede encontrar la nota *sol* la cual no pertenece a la pentafonía de la tonalidad de *Fm*.



Ilustración 19: Pentafonía de la tonalidad de *Fm*.⁴⁴



Ilustración 20: Uso de la nota *sol* en la melodía principal en el compás 16, la cual no pertenece a la pentafonía de *Fm*.⁴⁵

La primera semifrase *a*, se encuentra en una melodía que ocupa la extensión de una octava. Ascende desde la nota *do* hasta su octava para luego descender hasta la nota *la*. En la segunda semifrase *a'*, esta melodía alcanza un registro más amplio, llegando hasta *mib*. En la primera parte *A*, predomina el ascenso de la melodía:

⁴⁴ Autor: Fabián Jara

⁴⁵ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 32)



Ilustración 21: Melodía de la parte A de la obra *El Cuxnico* en la cual predomina el ascenso.⁴⁶

En la segunda frase o la parte B de la obra, la melodía empieza con un registro más agudo, pero a medida que el tema avanza la melodía tiene intervalos ascendentes y descendentes; sin embargo, en la melodía predomina el descenso que se extiende hasta la nota *mib*. En esta parte, se puede observar el uso de la nota *sol* en la melodía principal, nota que no forma parte de la pentafonía:

⁴⁶ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 31-32)



Ilustración 22: Melodía de la parte B de la obra *El Cuxnico*, en la cual predomina el descenso. Uso de la nota sol en el compás 16.⁴⁷

En las partes A y B encontramos motivos similares en los que se puede encontrar un intervalo de segunda mayor ascendente seguido de una cuarta justa descendente en la melodía y posteriormente la melodía asciende. Este movimiento es característico en esta obra ya que está presente en todas sus semifrases y anuncia un ascenso de la melodía:

⁴⁷ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, pág. 32)

A

Piano



B






Ilustración 23: Intervalos de segunda mayor ascendente seguido de intervalo de cuarta justa descendente en las partes A y B de la obra *El Cuxnico*.⁴⁸

⁴⁸ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 31-32)

A lo largo de la obra se puede observar que cada vez que aparece una semifrase la melodía inicia con la repetición de dos notas con figuración de corchea y negra. Esta repetición de notas anuncia que una nueva parte está empezando:

A

Piano



B





Ilustración 24: Repetición de dos notas al inicio de cada frase en la obra *El Cuxnico*.⁴⁹

⁴⁹ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 31-32)

Análisis melódico de la obra *Bartola*.

La tonalidad es *A menor*, por la ausencia de armadura de clave y su melodía sin alteraciones en la escala. El bajo empieza en la tónica, pero la obra finaliza en *Em*:

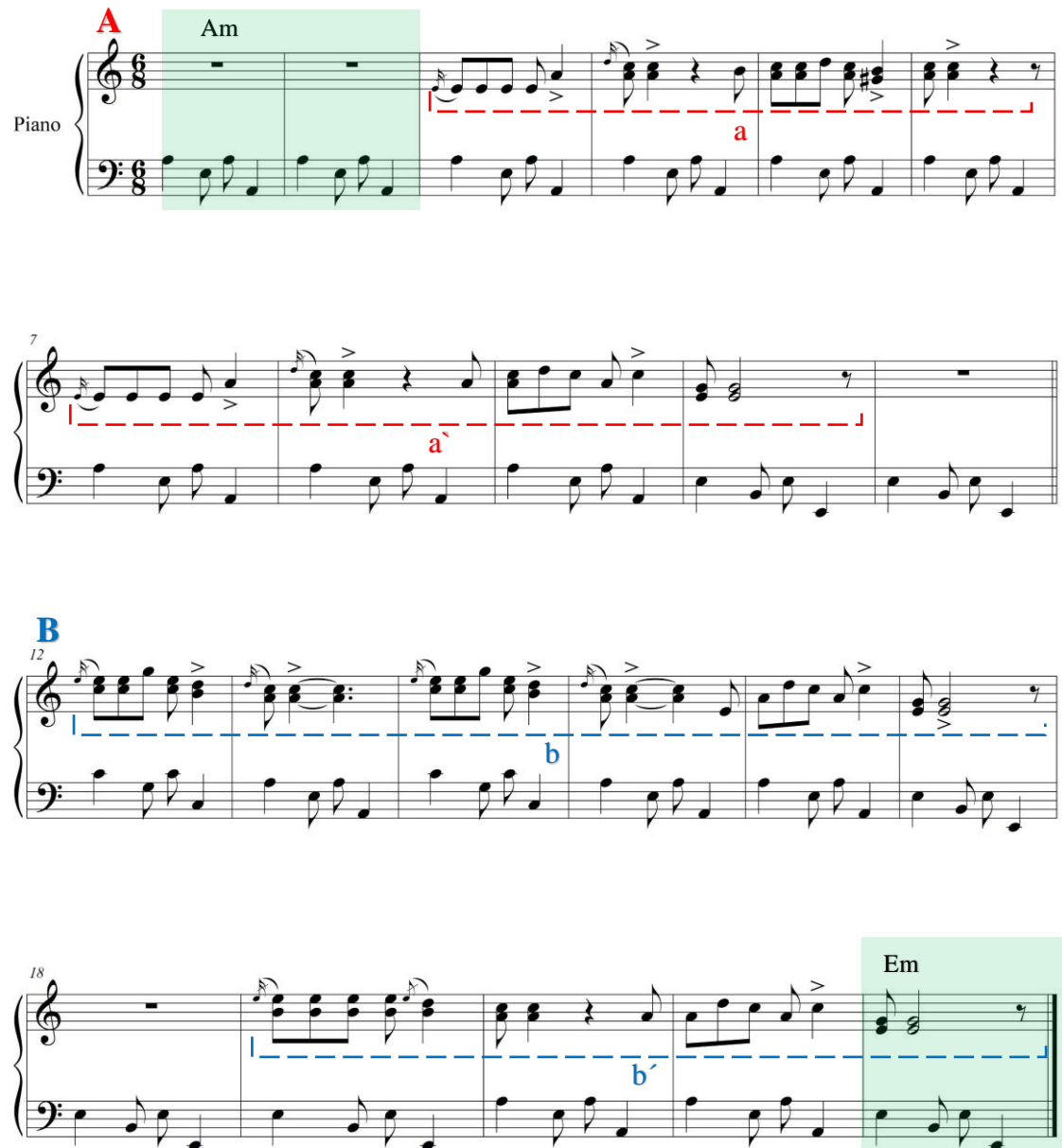
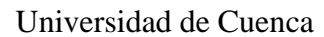


Ilustración 25: Melodía de la obra *Bartola* en la tonalidad de *Am*. Inicio en el acorde *Am* y final en el acorde *Em*.⁵⁰

⁵⁰ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 26-27)



Piano

Measures 1-6 of the piano score. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The right hand has rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a melody. A green arrow points to the first note of the melody in measure 4.

Fabián Ricardo Jara Naranjo

En la melodía de las partes *A* y *B* existe una figura importante y es la que divide los motivos. Esto consiste en la repetición de una nota en una figuración rítmica de corchea y negra u otra figuración de mayor duración. Esta figura se repite en la nota *do* al finalizar un motivo y desciende a la nota *sol* al finalizar una frase o una semifrase:

A



B



Ilustración 29: Repetición de notas que marcan la finalización de una frase o semifrase en la obra *Bartola*, tanto en la parte *A* como en *B*.⁵⁴

⁵⁴ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 26-27)

Análisis melódico de la obra *Otro Cuxnico*

Al igual que la obra *El Cuxnico*, en la parte *A* predomina el ascenso de la melodía y en la parte *B* predomina el descenso:



Voz

Piano

A

En su - mag pa la - cio cux - x - ni - co cau - sa - jun - gui mi
 Su - mag pan de hue - vo cux - x - ni - co mi - cu - jun - gui mi

B

Ñu - ca chag - lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
 Nu - ca sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

12

Ñu - ca chag - lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
 Nu - ca sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

Ilustración 30: Melodía de la obra *Otro Cuxnico*.⁵⁵

⁵⁵ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 33-35)

Al igual que en la obra ya analizada *El Cuxnico*, en esta obra también existen los intervallos característicos que anuncian un ascenso en la melodía. Los intervallos son una segunda mayor ascendente seguido de una cuarta justa descendente, después de estos intervallos la melodía tiene un ascenso; tanto en la melodía de la parte A como la de la parte B:



A

Voz

En su - mag pa la - cio cux-x-ni-co — cau - sa - jun-gui mi
Su-mag pan de hue-vo cux-x-ni-co — mi - cu - jun-gui mi

Piano

B

7

Ñu - ca chag-lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
Nu - ca sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

Ilustración 31: Intervallos de segunda ascendente y cuarta descendente que anuncian un ascenso en la melodía de la obra *Otro Cuxnico*.⁵⁶

⁵⁶ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 33-34)



En esta obra se puede observar una diferencia melódica en uno de los motivos a comparación de la obra *El Cuxnico*. Además de la diferencia melódica, en el acompañamiento de la obra *Otro Cuxnico* se observa un acorde escrito para el piano que contiene las notas *do, mi natural, sol y si bemol*; por lo tanto, el acorde escrito es un *C7*, el cual cumple la función de dominante. Este acorde también se puede encontrar en la semifrase final *bl*.

A diferencia de la obra ya analizada *El Cuxnico*, la cual utilizaba el quinto grado menor; la presente obra *Otro Cuxnico*, utiliza el quinto grado mayor:

A

Voz

En su - mag pa la - cio cux - x - ni - co — cau - sa - jun - gui mi
 Su - mag pan de hue - vo cux - x - ni - co — mi - cu - jun - gui mi

Piano

a

C7

B

7

Ñu - ca — chag - lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
 Nu - ca — sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

b

12

Ñu - ca chag - lla gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi
 Nu - ca sa - ra can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui mi

b'

C7

Ilustración 32: Acorde C7 utilizado en los compases 5 y 13 de la obra *Otro Cuxnico*.⁵⁷

⁵⁷ Obtenido de: *Yaravies Quiteños* (Guerrero J., 1881, págs. 33-35)



Luego de conocer la melodía y la forma de las obras originales, se procede a realizar los arreglos para formato banda de rock partiendo desde su melodía la cual se va a conservar durante el proceso.⁵⁸

3.3.2. Rearmonización.

En la rearmonización de las obras originales se toma en cuenta únicamente la melodía; el bajo y la segunda melodía que están escritos en las partituras originales no son considerados para realizar la rearmonización ya que pueden limitar las intenciones de colocar más acordes. A continuación, para explicar los cambios de armonía, se encuentran indicadas las rearmonizaciones en la melodía principal de las obras.

Rearmonización de la obra *El Cuxnico*

Para la rearmonización de este yaraví se utiliza la tonalidad original que, basada en la armadura de clave es *Fa menor*. Se colocan los acordes de cuatriada formando una progresión tonal que no es disonante con la melodía, ya que el propósito de este trabajo es mantenerla. Para este arreglo se hace uso del quinto grado mayor, por influencia de la escala menor armónica; al igual que el quinto grado menor para preservar las cadencias modales utilizadas gracias a la pentafonía. También se utilizan acordes que no pertenecen a la tonalidad pero que cumplen una función dentro del arreglo.

A continuación, se muestra la armonización realizada en base a la melodía original de la obra. Los acordes señalados son acordes que pertenecen a la tonalidad de *F menor*:

⁵⁸ Análisis de los arreglos en los anexos.



Ilustración 33: Rearmonización de la obra *El Cuxnico*. Acordes pertenecientes a la tonalidad de *Fm*.⁵⁹

También se agregan acordes que no pertenecen a la tonalidad de *Fa menor*; para ello se utiliza la tonicalización, es decir se trata como tónica a un acorde determinado y se coloca un dominante a dicho acorde. En primer lugar, se agrega el acorde de *F#7* que funciona como un sustituto tritonal de *Fm7*. Este acorde agregado es un dominante, pero no es el quinto grado *C7*, sino que es un acorde que resuelve cromáticamente a la tónica y contiene el mismo tritono que *C7*. De igual forma, se coloca un acorde que es un dominante secundario para *AbMaj7*, es decir que es su quinto grado; el acorde es *Eb7*:

⁵⁹ Autor: Fabián Jara



Ilustración 34: Rearmonización de la obra *El Cuxnico*. Acordes dominantes que no pertenecen a la tonalidad de *Fm*.⁶⁰

A continuación, se utiliza un acorde disminuido descendente, el cual está conceptualizado en el trabajo de Vanesa Cordantonopulos titulado *Curso Completo de Teoría de la Música*, cuando expresa lo siguiente en relación a este tipo de acorde: “se dirige por semitono descendente hacia el próximo acorde. No tienen función de dominante, solo se considera la aproximación cromática de alguna de sus voces.” (Cordantonopulos, 2002, pág. 85). En este caso es *Em7(-5)*, el cual es una acorde de paso entre *Fm* y *Eb7*:

⁶⁰ Autor: Fabián Jara



Ilustración 35: Acorde disminuido descendente utilizado en la obra *El Cuxnico*.⁶¹

Rearmonización de la obra *Bartola*.

Para la rearmonización de esta obra también se toma en cuenta solamente la melodía principal, para tener más posibilidades de estructurar acordes y disponer de varios fondos para la melodía. Se inicia utilizando la técnica de armonización de una melodía encontrada en el libro *Teoría Musical y Armonía Moderna* de Enric Herrera, colocando una armonía por triadas, tomando en cuenta notas principales, secundarias y de paso. (Herrera, *Teoría Musical y Armonía Moderna* Vol. 1, págs. 52 - 53). Posteriormente se agregan séptimas a los acordes, transformando los acordes de triada en acordes de cuatriada.

En la parte A se colocan tensiones disponibles para los grados correspondientes; para los acordes de *Am* y *CMaj7* se utiliza la tensión de novena. También se agrega un

⁶¹ Autor: Fabián Jara

acorde dominante secundario (G7) para el acorde de CMaj7 para generar tensión en la armonía. La armonía propuesta es la siguiente:



Ilustración 36: Rearmonización de obra *Bartola* utilizando tensiones y dominantes secundarios.⁶²

Para crear variación en la armonía del arreglo se plantea otra posibilidad de armonización para la reexposición de la parte A. Se utiliza el acorde *V7sus4* en puntos en los que la melodía descansa, con la intención de lograr más tensión. (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1, pág. 106). En esta ocasión, el acorde de tónica *Am7* es interrumpido por el acorde *Esus4* que cumple la función de tensionar la armonía para volver a resolver a la tónica:

⁶² Autor: Fabián Jara

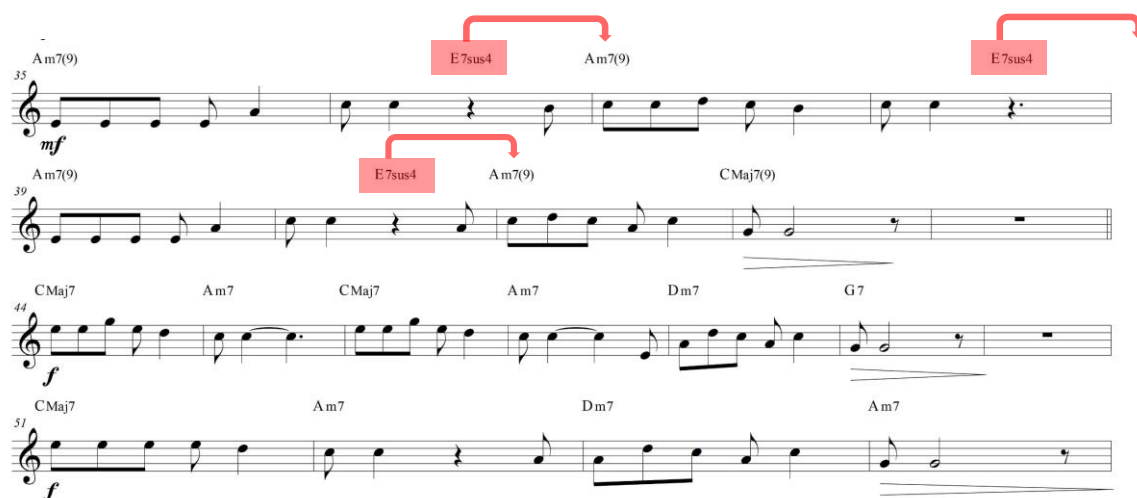


Ilustración 37: Variación en la rearmonización de la parte A de la obra *Bartola* utilizando el acorde $V7sus4$.⁶³

Rearmonización de la obra *Otro Cuxnico*.

En esta obra, al tener la melodía similar a *El Cuxnico*, se procura utilizar acordes diferentes al arreglo anterior; por ese motivo se utiliza una rearmonización diferente, ya que se considera que la armonía puede cambiar el carácter del arreglo.

Esta obra se rearmoniza de igual manera que las anteriores, tomando en cuenta solamente la melodía principal. Primero se colocan acordes de cuatriada en los tiempos fuertes y se agregan dominantes sustitutos para obtener resoluciones cromáticas y por consiguiente un estilo de *blues* en el arreglo. (Herrera, Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 2, págs. 24 - 29).

Uno de los acordes dominantes sustitutos ($Db7$) es colocado previo a empezar el segundo tema de la parte B para generar tensión y que esta parte se intensifique a través

⁶³ Autor: Fabián Jara

del acorde dominante. También coloca otro acorde ($F\sharp 7$) del mismo tipo para resolver a la tónica Fm . Se propone la siguiente armonía:



Ilustración 38: Rearmonización de la obra *Otro Cuxnico* utilizando dominantes substitutos.⁶⁴

Para este arreglo se utiliza una modulación como un recurso para obtener un contraste entre las partes. La modulación se realiza hacia una tonalidad cercana, es decir una tonalidad que se diferencia solo en una de las alteraciones de la armadura de clave; en este caso, en la reexposición de la parte A, se va a modular desde la tonalidad de *F menor* a la tonalidad de *C menor*, ya que se diferencian únicamente en una alteración en sus armaduras de clave. Además, la modulación da la posibilidad de que la melodía principal sea ejecutada en un intervalo de quinta ascendente por lo que auditivamente, la melodía es más brillante. Para llevar a cabo la modulación se utiliza el quinto grado ($G7$)

⁶⁴ Autor: Fabián Jara

de la nueva tonalidad como acorde de transición y se mantiene la misma progresión armónica que se utilizó en la tonalidad anterior:



Ilustración 39: Modulación mediante el acorde dominante de la nueva tonalidad como transición en la obra *Otro Cuxnico*.⁶⁵

Posteriormente, se regresa a la tonalidad inicial del arreglo utilizando un acorde en común que tienen ambas tonalidades (*Fm* y *Cm*); el acorde utilizado es *AbMaj7*, el cual es el tercer grado de la tonalidad de *F menor* y el sexto grado de la tonalidad de *C*

⁶⁵ Autor: Fabián Jara

menor. El acorde es colocado al final de la parte *B* para iniciar una nueva parte del arreglo en la tonalidad inicial. *AbMaj7* se utiliza como nexo para pasar de una tonalidad a otra:



Ilustración 40: Regreso a la tonalidad inicial mediante un acorde en común entre ambas tonalidades en la obra *Otro Cuxnico*.⁶⁶

3.3.3. El trabajo con el ritmo.

En la elaboración de los arreglos de las obras adaptadas a formato de Banda de Rock se busca que el ritmo de yaraví sea reconocible, por lo que en la base rítmica se utiliza el patrón rítmico del yaraví. En dicho patrón rítmico se basan la batería y el bajo eléctrico, los cuales corresponden a la base rítmica de los arreglos; también los acompañamientos armónicos están basados en el mismo patrón:

⁶⁶ Autor: Fabián Jara

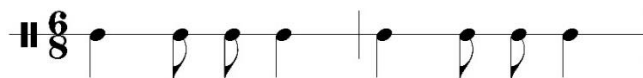


Ilustración 41: Patrón rítmico del yaraví en el cual se basa la base rítmica de los arreglos.⁶⁷

Ritmo en el arreglo del tema *El Cuxnico*

En este arreglo, la parte rítmica es llevada fundamentalmente por el bajo y la batería. En el bajo se mantiene el patrón rítmico del yaraví con las notas de tónica, tercera y quinta de cada acorde; mientras la batería mantiene la subdivisión de corcheas en el *hi-hat* y refuerza el bajo con el bombo. Cuando el bajo tiene la tónica al inicio, el bombo también tiene un golpe, en el tercer tiempo refuerza a la quinta y en el sexto tiempo refuerza la tercera. El patrón rítmico de la batería es el mismo utilizado en las baladas rock en compases de 6/8 y 12/8 (Kawakami, pág. 181); en el yaraví este patrón es ideal para reforzar el ritmo del bajo. Además, se considera conveniente utilizar el patrón rítmico del yaraví con los acordes, para distinguir la armonía; en la parte A, la guitarra acústica cumple esta función:

⁶⁷ Autor: Fabián Jara

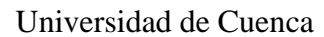


Ilustración 42: Base rítmica y acompañamiento en la parte A del arreglo *El Cuxnico*.⁶⁸

La melodía que lleva el sintetizador, el acompañamiento con acordes del piano y la guitarra eléctrica funcionan rítmicamente en bloque, marcando los tiempos fuertes:

Fabián Ricardo Jara Naranjo

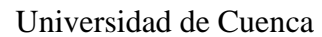


Ilustración 43: Sección rítmica en la parte B del arreglo *El Cuxnico*.⁶⁹

⁶⁹ Autor: Fabián Jara



56

Vln. *f*

Gtr. Elc. *mp* *f*

Gtr. Ac.

Pno. Fm7 Dm7(-5) Cm7

Sint.

Baj. *f* slap

Bat.

Ilustración 44: Relleno rítmico ejecutado por la batería y el bajo con técnica de slap en el arreglo *El Cuxnico*.⁷⁰

⁷⁰ Autor: Fabián Jara

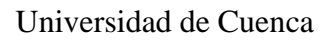


Ilustración 45: Relleno rítmico en crescendo en el arreglo *El Cuxnico*.⁷¹

Para la introducción de este arreglo se utiliza la sección rítmica. Inicia la batería y el bajo con un *glissando* en el rango de una octava. Luego se utilizan notas largas en la línea de bajo y el sintetizador, y en la batería un patrón rítmico en 6/8, el que marca los tiempos fuertes; la sección rítmica es estática para dar una sensación de entrada al primer tema del arreglo:

84



Ilustración 46: Sección rítmica estática en la introducción del arreglo *Bartola*.⁷²

Para este arreglo también se elaboran rellenos rítmicos para el bajo y la batería, aunque en esta ocasión también con la guitarra; con los tres instrumentos se crea una sección en la que predomina el ritmo, ya que sirve como relleno en los puntos de descanso de la melodía. También se utilizan rellenos rítmicos acompañados por escalas:

⁷² Autor: Fabián Jara



The musical score is for a piece titled 'Bartola'. It features six staves: Violín (Vln.), Guitarra Eléctrica (Gtr. Elc.), Guitarra Acústica (Gtr. Ac.), Piano (Pno.), Sintetizador (Sint.), and Bajo (Baj.). The score is marked with a '9' at the beginning of each staff. The guitar parts (Gtr. Elc. and Gtr. Ac.) and the bass part (Baj.) are highlighted with a red background. The piano part (Pno.) is also highlighted with a red background. The synth part (Sint.) is highlighted with a red background. The drums part (Bat.) is highlighted with a red background. The score includes a dynamic marking of *p* (piano) and a key signature change from C major to E7. The guitar part (Gtr. Ac.) is marked with a 'p' (piano) dynamic. The piano part (Pno.) is marked with a 'p' (piano) dynamic. The synth part (Sint.) is marked with a 'p' (piano) dynamic. The bass part (Baj.) is marked with a 'p' (piano) dynamic. The drums part (Bat.) is marked with a 'p' (piano) dynamic.

Ilustración 47: Relleno rítmico entre la batería, el bajo y la guitarra en el arreglo *Bartola*.⁷³

⁷³ Autor: Fabián Jara



The musical score for Illustración 48 shows a multi-instrumental arrangement. The bass line (Baj.) features a red-shaded section where a scale-based rhythmic fill is employed. The drum part (Bat.) includes a 'Ride' and 'Fill' section. The score also includes staves for Violin (Vln.), Electric Guitar (Gtr. Etc.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Piano (Pno.), and Synth (Sint.). The piano part includes chords such as Am7(9), E7sus4, Am7(9), and CMaj7(9).

Ilustración 48: Relleno rítmico empleando una escala en el bajo en el arreglo *Bartola*.⁷⁴

En la parte *B*, el patrón de la batería es adornado con los *toms* en determinados pasajes; no se trata de un relleno o *fill* de batería sino de un nuevo patrón, cuya intención es variar la parte rítmica a través de la intervención de otros elementos de la batería, además del bombo, redoblante y *hi-hat*. La intención es que el patrón de la batería no se encuentre estático todo el tiempo:

⁷⁴ Autor: Fabián Jara

Ilustración 49: Variación del patrón rítmico en la parte B del arreglo *Bartola*.⁷⁵

En este arreglo también se incluye el ritmo de albazo o fuga que fue incorporado al darse el mestizaje en la forma yaraví, su *tempo* rápido resulta apropiado para fusionarse con el género rock. Para llevarlo a cabo se utiliza un patrón rítmico en el bajo y la batería, que se complementa a través de los golpes del bombo y el redoblante con las notas del bajo al mismo tiempo. El bajo también esta adornando la parte rítmica con notas en su registro alto, con intervalos de quinta. Para el patrón de batería se utilizan dos variaciones en sus subdivisiones:

⁷⁵ Autor: Fabián Jara

Albazo

57

Gtr. Elc. *f*

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9)

Gtr. Ac. *mf*

Pad

Sint. *mf*

Baj. *f* slap

Hi-hat

Bat. *f*

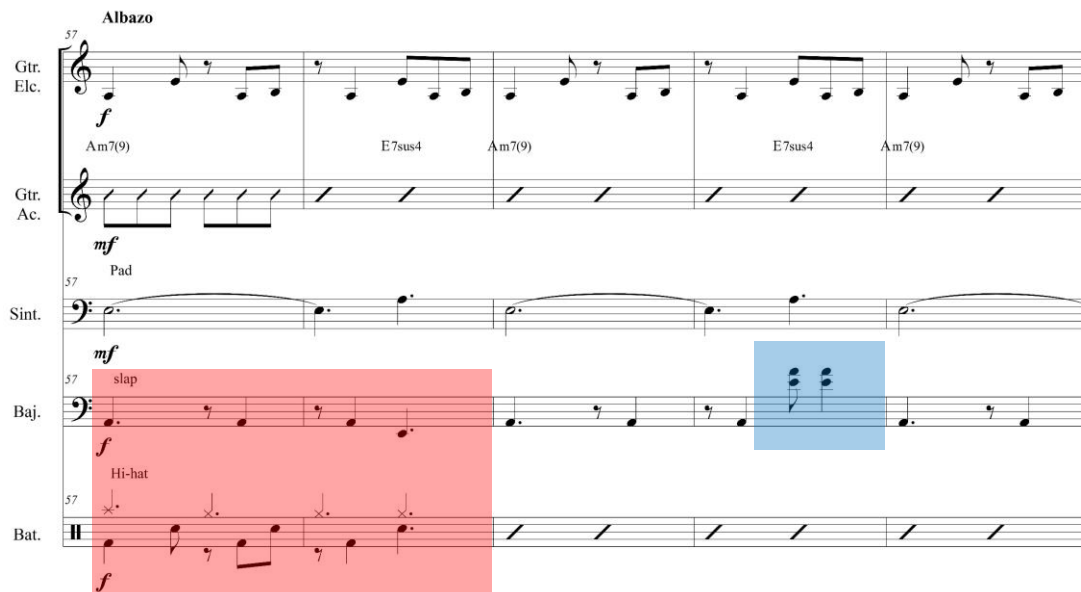


Ilustración 50: Sección rítmica en el albazo del arreglo *Bartola*.⁷⁶

69

Gtr. Elc. *f*

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4

Gtr. Ac. *mf*

Pad

Sint. *mf*

Baj. *f*

Ride

Fill

Bat. *f*



Ilustración 51: Variación del patrón rítmico de batería en el albazo del arreglo *Bartola*.⁷⁷

⁷⁶ Autor: Fabián Jara

⁷⁷ Autor: Fabián Jara

Ritmo en el arreglo del tema *Otro Cuxnico*.

Para el ritmo de este arreglo, además del uso del patrón rock en 6/8, se pretende alterarlo en determinados compases, para ello se utiliza la figuración de 3 negras dentro del compás 6/8, lo cual crea la sensación de un cambio al compás de 3/4; esta sensación auditiva se utiliza como relleno rítmico. Esta ruptura del ritmo en el arreglo es notoria con la batería, el bajo y las guitarras, pero no solo se utilizan estrictamente tres negras, sino también otras figuraciones, en las cuales se logra el efecto colocando acentos en los tiempos que corresponden a las tres negras:



Ilustración 52: Ruptura del ritmo a través de tres negras en el arreglo *Otro Cuxnico*.⁷⁸

⁷⁸ Autor: Fabián Jara

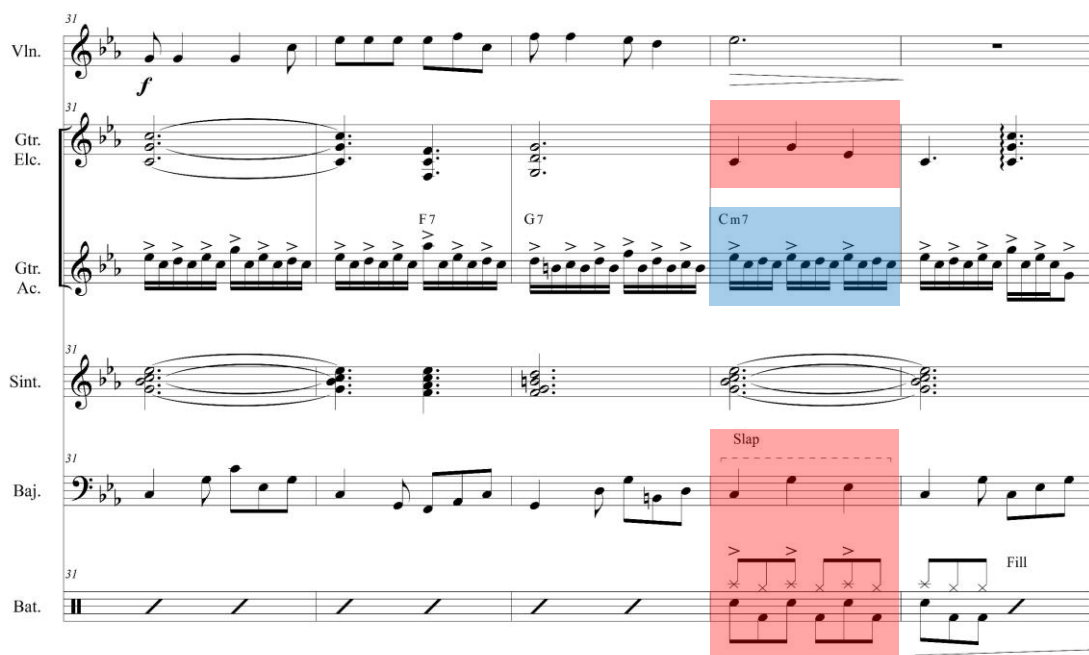


Ilustración 53: Ruptura del ritmo a través de tres negras y acentos en el arreglo *Otro Cuxnico*.⁷⁹

Para la exposición de la parte *B* de este arreglo se utiliza, en la batería, un ritmo basado en el patrón rítmico del yaraví, en el que se acentúan los tiempos fuertes, como en el rock en 6/8; el patrón está escrito entre el bombo y el redoblante, mientras que el *hi-hat* marca las corcheas del ritmo 6/8. En el ritmo se ha agregado un acento en función de la melodía, ya que en cada compás se termina con una nota en figura de negra, el acento agregado en la batería tiene la intención de reforzar esta nota:

⁷⁹ Autor: Fabián Jara

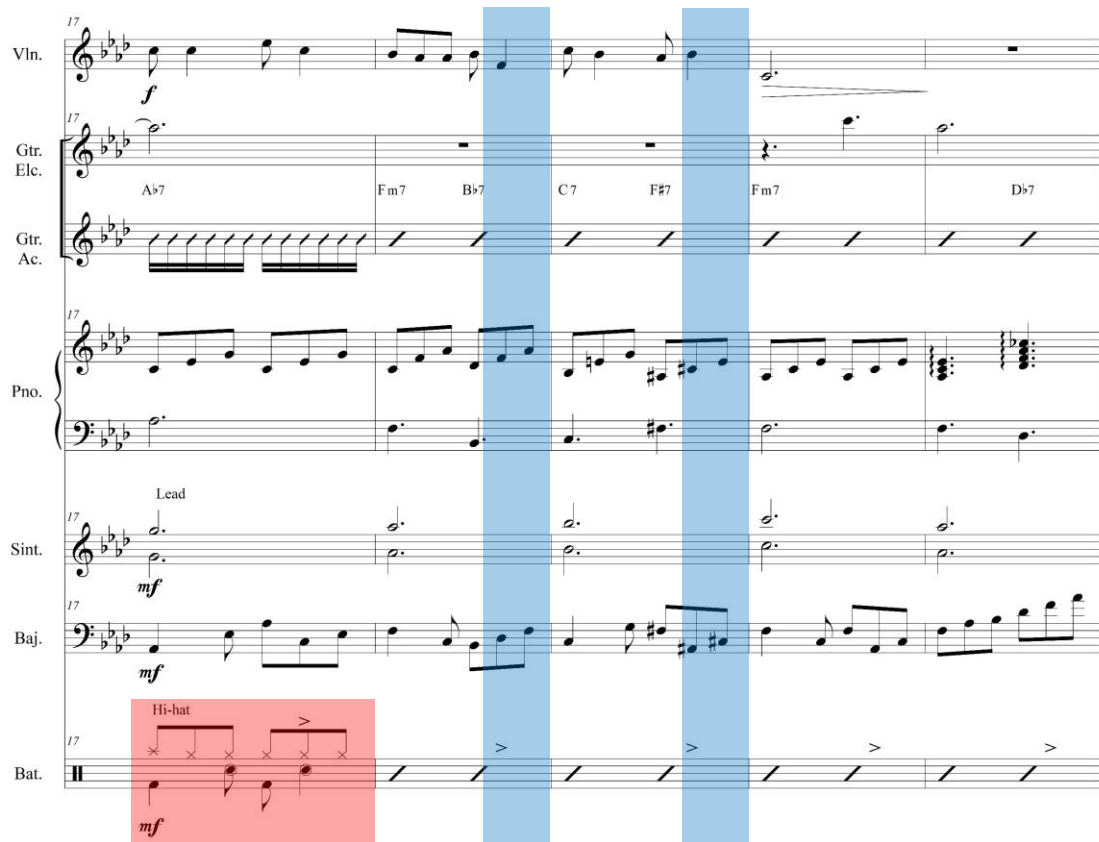


Ilustración 54: Patrón rítmico de yaraví que acentúa la última nota de cada compás en el arreglo *Otro*

*Cuxnico.*⁸⁰

Otro patrón rítmico utilizado en la parte *B* de este arreglo consiste en el ritmo rock de 6/8, pero cambiando las subdivisiones del *hi-hat* de la batería en semicorcheas para lograr que el ritmo sea más ligero auditivamente y para contrastar sus partes:

⁸⁰ Autor: Fabián Jara



The musical score is for the piece 'Otro Cuxnico'. It features several instruments: Violin (Vln.), Electric Guitar (Gtr. Elc.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Piano (Pno.), Synthesizer (Sint.), Bass (Baj.), and Drums (Bat.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The drum part (Bat.) shows a specific pattern in the first four measures, highlighted with a red background. The pattern consists of a quarter note on the bass drum, followed by an eighth note on the snare, and then a quarter note on the bass drum. This pattern is repeated in the first four measures. The rest of the score shows various musical notations for the other instruments, including chords and melodic lines.

Ilustración 55: Patrón de batería utilizado en la reexposición de la parte B del arreglo *Otro Cuxnico*.⁸¹

3.3.4. Variaciones en el acompañamiento.

Los instrumentos que cumplen la función de acompañamiento armónico en los arreglos son los teclados (piano y sintetizador) y la guitarra acústica. En los arreglos se da libertad de acompañamiento, en determinadas partes, a la guitarra acústica; se coloca una figuración rítmica como guía y se deja que el intérprete coloque los acordes cifrados como lo considere adecuado.

⁸¹ Autor: Fabián Jara

Acompañamiento en el arreglo *El Cuxnico*

El acompañamiento utilizado en la parte A de este arreglo tiene la figuración de yaraví, como se evidencia en la escritura para la guitarra acústica. También los sintetizadores acompañan la melodía con notas largas; estas notas son utilizadas tomando en cuenta los acordes, ya que debe ser una nota que sea consonante con cada uno de ellos, pues la intención es mantenerla el mayor tiempo posible, creando colchones armónicos y un fondo estático para la melodía:




The musical score for 'El Cuxnico' is presented in a multi-staff format. The instruments included are Violin (Vln.), Electric Guitar (Gtr. Ele.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Piano (Pno.), Synthesizer (Sint.), Bass (Baj.), and Drums (Bat.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The Acoustic Guitar part is highlighted in red, showing a 'Yaravi' figure. The Synthesizer part is also highlighted in red, showing long notes. The Drums part is marked 'p'.

Ilustración 56: Acompañamiento de guitarra acústica y sintetizador en la parte A del arreglo *El Cuxnico*.⁸²

⁸² Autor: Fabián Jara



En la parte *B* del acompañamiento de este arreglo se utilizan *power chords* en la guitarra eléctrica, los que son acordes usualmente en registros graves, formados por las notas de tónica, quinta y octava de un acorde, omitiendo su tercera. El acompañamiento está adornado con técnicas como el *bend*, que consiste en pulsar y levantar la cuerda al dar una nota con la intención de subirla de registro; también se utiliza el *slide* que es arrastrar la nota pulsada sobre la cuerda a través del mástil de la guitarra hasta llegar a otra nota, el efecto sonoro es equivalente a un *glissando*. En la sección de acompañamiento de este segmento también interviene el piano, que mantiene un acompañamiento marcando los tiempos fuertes del compás y con acordes en un registro que no sobrepasa a la melodía:



The musical score is for a band arrangement. It includes staves for Violin (Vln.), Electric Guitar (Gtr. Elc.), Piano (Pno.), Synthesizer (Sint.), Bass (Baj.), and Drums (Bat.). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 27. The guitar part features a distortion effect ('Dist.') and a 'full' bend. The piano part includes chords AbMaj7, Fm7, and Cm7. The bass part includes a 'Ride' effect. The drum part includes a 'Fill'.

Ilustración 57: Acompañamiento en la parte B del arreglo *El Cuxnico*. Uso del *bend* en la guitarra eléctrica.⁸³

En el ejemplo anterior, el *bend* de la guitarra eléctrica está indicado con un *full*, el cual indica que la cuerda debe ser levantada hasta que el registro de la nota suba aproximadamente un tono:

⁸³ Autor: Fabián Jara

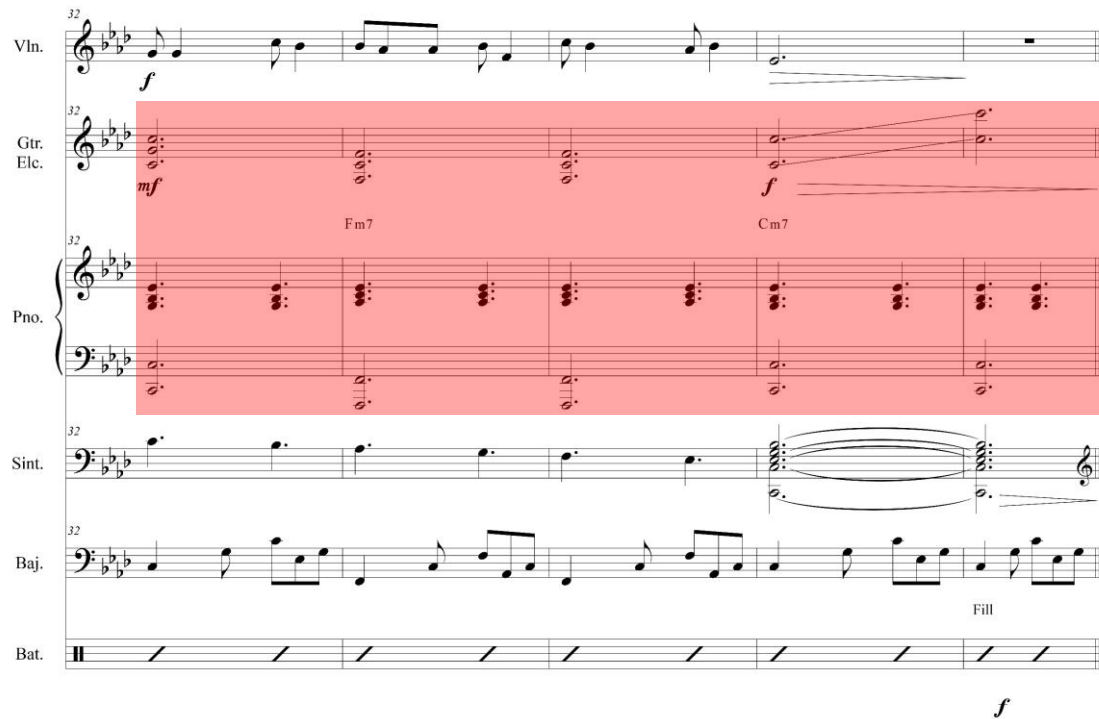
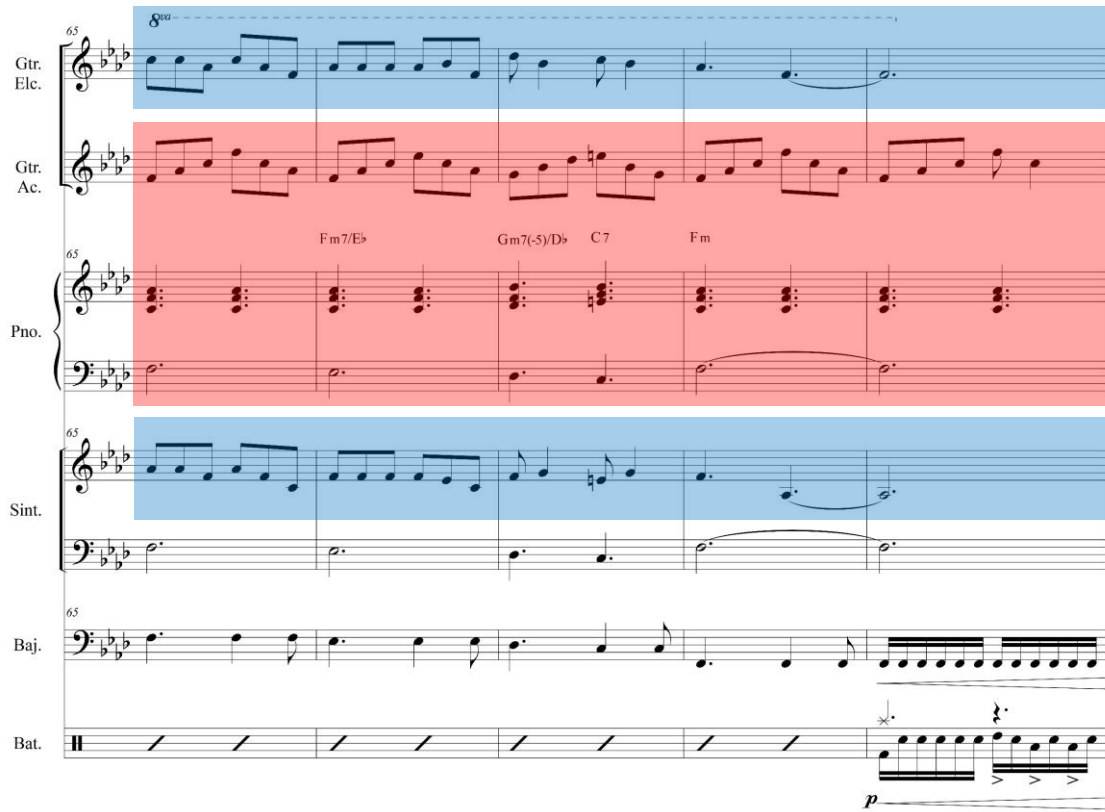


Ilustración 58: Acompañamiento en la parte B del arreglo *El Cuxnico*. Uso del *slide* o *glissando* en la guitarra eléctrica.⁸⁴

Para la parte de transición, al quitar el protagonismo del violín como melodía principal, se varía el acompañamiento. En este caso, la melodía principal la lleva la guitarra eléctrica y la segunda melodía el sintetizador, así que se utiliza un arpeggio en la guitarra acústica sobre los acordes del piano. El arpeggio otorga un carácter de movimiento al acompañamiento:

⁸⁴ Autor: Fabián Jara



The musical score for 'El Cuxnico' features several instruments: Gtr. Elc. (Electric Guitar), Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), Pno. (Piano), Sint. (Synthesizer), Baj. (Bass), and Bat. (Drums). The score is divided into measures, with a transition section highlighted in blue. The acoustic guitar part is marked with arpeggios (arpeggios) and includes chord changes: Fm7/Eb, Gm7(-5)/D#, C7, and Fm. The piano part also features arpeggios. The synthesizer part has a melodic line. The bass part has a steady rhythm. The drums part includes a snare drum and a kick drum, with a dynamic marking of *p* (piano) at the end.

Ilustración 59: Acompañamiento para las melodías en la parte de transición del arreglo *El Cuxnico*, utilizando arpeggios en la guitarra acústica.⁸⁵

Acompañamiento en el arreglo *Bartola*

En la introducción y en la parte A de este arreglo predominan los arpeggios en el acompañamiento de la melodía. En el piano se ejecuta un arpeggio creado a partir de las notas de los acordes, mientras que la guitarra eléctrica tiene arpeggios más libres sobre triadas, también se utilizan acompañamientos con notas largas en los sintetizadores:

⁸⁵ Autor: Fabián Jara

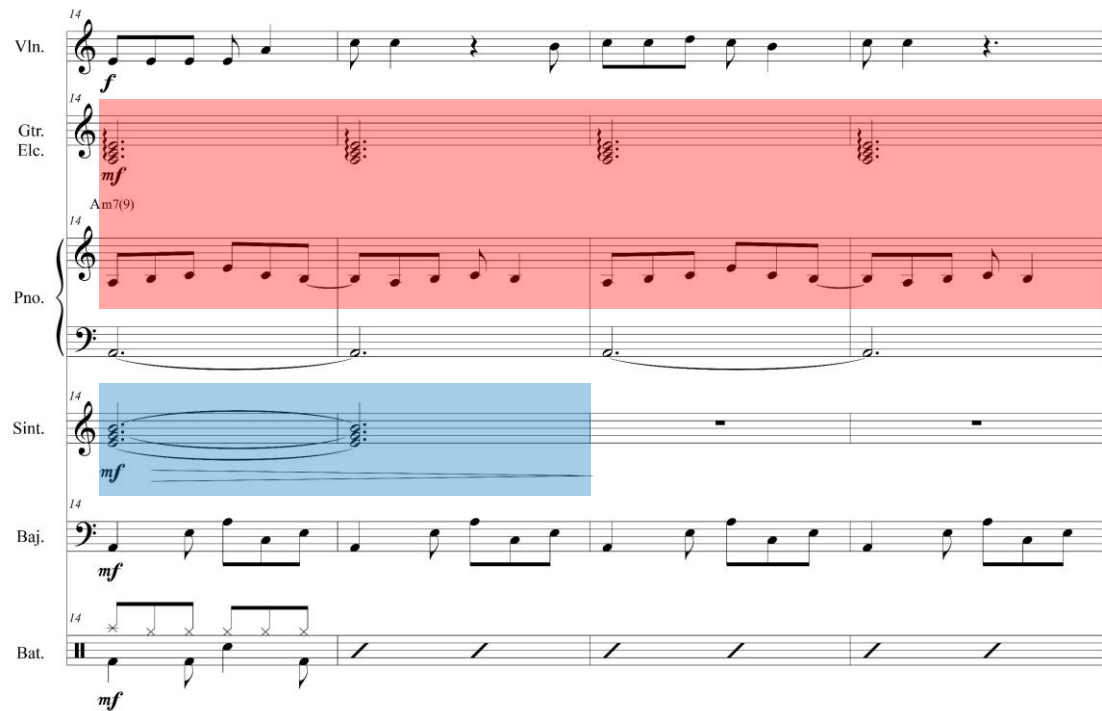


Ilustración 60: Acompañamiento en la parte A del arreglo *Bartola* utilizando arpeggios en el piano y la guitarra y notas largas en el sintetizador.⁸⁶

En la parte B del arreglo, ya que la melodía también es interpretada en un registro más alto, se busca que el sonido de esta parte sea más fuerte auditivamente; así que, además de mantener notas pedales en el sintetizador, el acompañamiento también está escrito para la guitarra eléctrica con efecto de distorsión y utilizando *power chords*. Este recurso también es utilizado para contrastar a los acompañamientos en arpeggios utilizados en la parte A:

⁸⁶ Autor: Fabián Jara



Ilustración 61: Acompañamiento en la parte B del arreglo *Bartola*, utilizando *power chords* en la guitarra eléctrica.⁸⁷

En el movimiento de albazo, existe un motivo creado para sintetizador, el que ejecuta es la melodía principal de esta parte. Para su acompañamiento, en la guitarra acústica se utilizan los mismos acordes usados en la reexposición de la parte A, además se utiliza un *riff* para la guitarra eléctrica. El *riff*, que se analizará más adelante, también está creado a partir de las notas de los dos acordes que son *Am7(9)* y *Esus4*:

⁸⁷ Autor: Fabián Jara



Ilustración 62: Acompañamiento del movimiento albazo del arreglo *Bartola*, utilizando la guitarra acústica y un *riff* para guitarra eléctrica.⁸⁸

El *riff* utilizado también es ejecutado por el bajo cuando la melodía principal pasa a ser ejecutada por la guitarra eléctrica, y se ha creído conveniente que el acompañamiento sea reforzado con un sonido de sintetizador que reemplace la distorsión de guitarra con la intención de que no exista una disminución de sonoridad del *riff*:

⁸⁸ Autor: Fabián Jara



Ilustración 63: Acompañamiento del movimiento albazo del arreglo *Bartola* utilizando el riff en el bajo y el sintetizador.⁸⁹

Acompañamiento en el arreglo *Otro Cuxnico*.

Además de utilizar colchones armónicos y notas largas como en los arreglos anteriores, para el acompañamiento de la melodía en la parte A del arreglo se propone una secuencia en la guitarra acústica con figuraciones rápidas, y con bajo en las tónicas de los acordes reforzadas con sintetizador:

⁸⁹ Autor: Fabián Jara



The musical score for 'Otro Cuxnico' is presented in four staves. The Violin (Vln.) staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It begins with a measure marked '7' and 'mf', followed by a series of eighth notes. The Acoustic Guitar (Gtr. Ac.) staff is in treble clef with the same key signature and time signature. It features a sequence of eighth notes with accents, with chord symbols Bb7, C7, and Fm7 indicated above the staff. The Synthesizer (Sint.) and Bass (Baj.) staves are in bass clef with the same key signature and time signature. They both begin with a measure marked '7' and contain quarter notes. The entire accompaniment section is highlighted with a red background.

Ilustración 64: Acompañamiento en la parte *A* del arreglo *Otro Cuxnico* utilizando una secuencia para guitarra acústica y una línea de bajo.⁹⁰

Para el acompañamiento de la parte *B* de este arreglo se utilizan semicorcheas, con la finalidad de dar continuidad al ritmo inicial de la secuencia de la guitarra acústica; es decir, se mantienen las figuras de semicorcheas, pero con los acordes cifrados. También se agrega un acompañamiento en arpeggio con notas de los acordes para el piano:

⁹⁰ Autor: Fabián Jara



The musical score for 'Otro Cuxnico' features the following instruments and parts:

- Vln.:** Violin part, starting at measure 17.
- Gtr. Elc.:** Electric guitar part, starting at measure 17, with a red shaded area indicating a specific section.
- Gtr. Ac.:** Acoustic guitar part, starting at measure 17, with a red shaded area indicating a specific section.
- Pno.:** Piano part, starting at measure 17.
- Sint.:** Synth part, starting at measure 17, with a 'Lead' label.
- Baj.:** Bass part, starting at measure 17, with a 'mf' dynamic marking.
- Bat.:** Drum part, starting at measure 17, with a 'Hi-hat' label.

The red shaded area in the guitar and piano parts covers measures 17 to 22, with chord symbols: A7, Fm7, B7, C7, F#7, Fm7, and D7.

Ilustración 65: Acompañamiento en la parte B del arreglo *Otro Cuxnico*, utilizando acordes en semicorcheas en la guitarra acústica y arpeggios en el piano.⁹¹

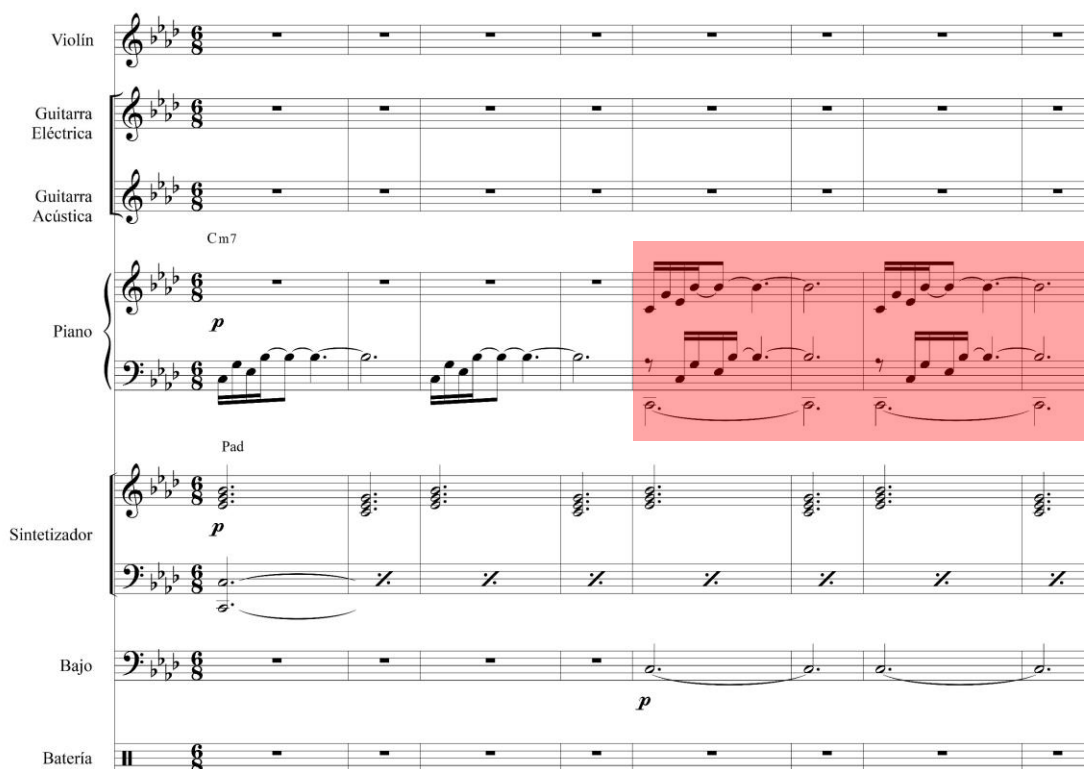
3.3.5. Incorporación de pasajes.

En los arreglos se incorporan pasajes como introducciones, interludios, solos, segundas melodías y finales; ya que los temas originales, al ser de corta duración, necesitan ser extendidos con el fin de que se llegue a obtener una canción con partes que se complementen entre sí.

⁹¹ Autor: Fabián Jara

Incorporación de pasajes en el tema *El Cuxnico*

Para la construcción de pasajes en este arreglo se propone un motivo creado con notas del acorde *Cm7* y cuyo intervalo característico es la quinta justa ascendente. Este motivo es breve, predomina el ascenso y termina en la séptima del acorde en un tiempo débil, lo cual crea el efecto de suspensión al no tener una resolución inmediata. El motivo es utilizado en pasajes que se han incorporado en el arreglo como en la introducción en la cual se lo utiliza en modo de *canon* en el piano, en el interludio se utiliza el *canon* entre el piano y la guitarra eléctrica la cual utiliza una variación con trémolo, y es acompañado con una segunda melodía al final del arreglo:



The musical score is for the introduction of the piece 'El Cuxnico'. It features seven staves: Violín, Guitarra Eléctrica, Guitarra Acústica, Piano, Pad, Sintetizador, and Bajo. The time signature is 8/8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Piano part is marked with a piano (*p*) dynamic and features a *Cm7* chord. A red box highlights a specific melodic passage in the Piano part, which is a canon. The Pad part is also marked with a piano (*p*) dynamic. The Bajo part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Batería part is marked with a piano (*p*) dynamic.

Ilustración 66: Introducción del arreglo *El Cuxnico*, utilizando el motivo propuesto en modo de *canon*.⁹²

⁹² Autor: Fabián Jara

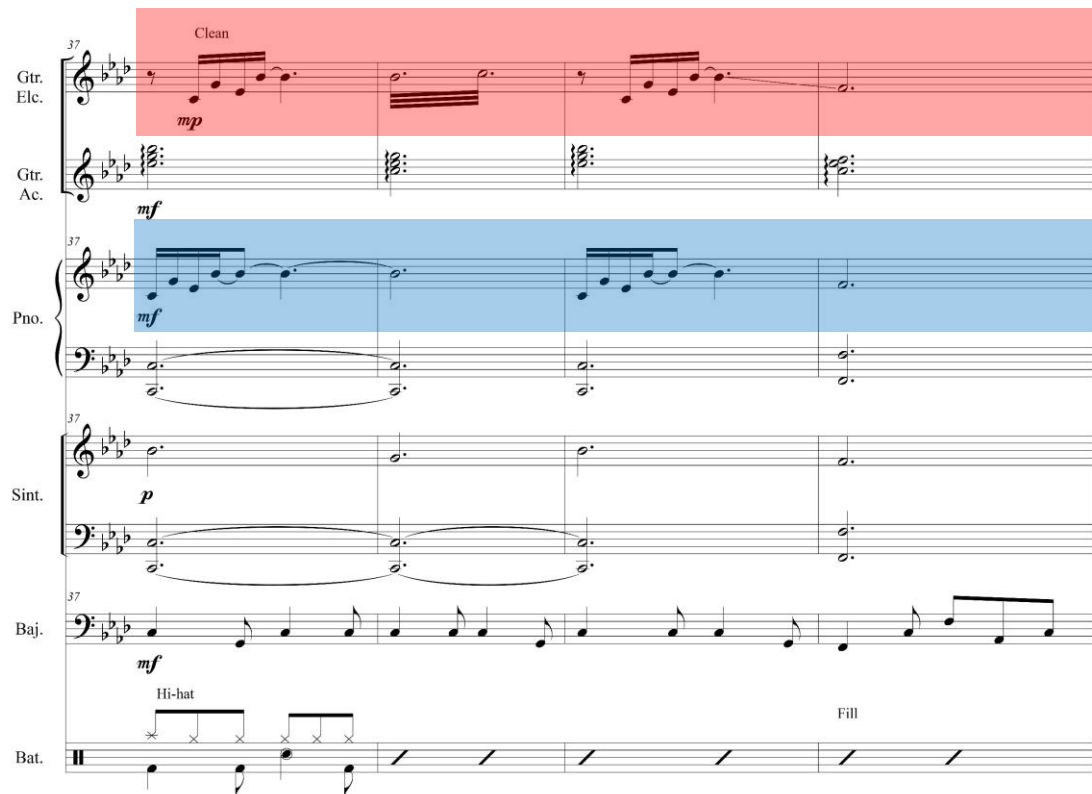


Ilustración 67: Interludio del arreglo *El Cuxnico*, utilizando una variación del motivo con tremolo en la guitarra eléctrica.⁹³

Para el final del arreglo, el motivo se mantiene en la guitarra eléctrica, mientras que la guitarra acústica interpreta una segunda melodía que, en relación con la melodía principal, va en ascenso desde la octava inferior hasta quedar ambas en unísono. Para ello se utiliza un compás con el motivo a intervalos de octava, el siguiente a intervalos de sexta, el siguiente a intervalos de tercera y el compás final en unísono:

⁹³ Autor: Fabián Jara



Ilustración 68: Final del arreglo *El Cuxnico*, utilizando el motivo con una segunda melodía que asciende en la guitarra acústica.⁹⁴

El motivo también se utiliza como relleno en los puntos de descanso de la melodía principal, en este caso el motivo se adapta a la armonía. Por ejemplo, en la parte A el motivo es adaptado al acorde de *Fm*:

⁹⁴ Autor: Fabián Jara



Ilustración 69: Relleno de la melodía de la parte A del arreglo *El Cuxnico*, utilizando el motivo en *Fm*.⁹⁵

En la reexposición de la parte A, a la melodía principal se le agrega una melodía secundaria la cual es una técnica llamada canon falso, tomada del libro de Genichi Kawakami *Guía Práctica Para Arreglos de la Música Popular*, en el cual se encuentra el siguiente concepto: “El canon es una de las técnicas clásicas de composición. La presente sección envuelve una distorsión de dicha técnica, siguiendo la melodía de modo que se ve reaparecer. Debido a que el falso canon está limitado por la melodía original, no puede ser exactamente el mismo que dicha melodía.” (Kawakami, pág. 64). La segunda melodía no puede ser la misma porque está en función de la armonía, por lo que algunas de sus

⁹⁵ Autor: Fabián Jara

notas necesitarán ser modificadas dando resultado otra melodía distinta, por esta razón se llama canon falso. En este caso se aplica la técnica, pero la melodía no es muy modificada, ya que la mayoría de sus notas son consonantes con la armonía:

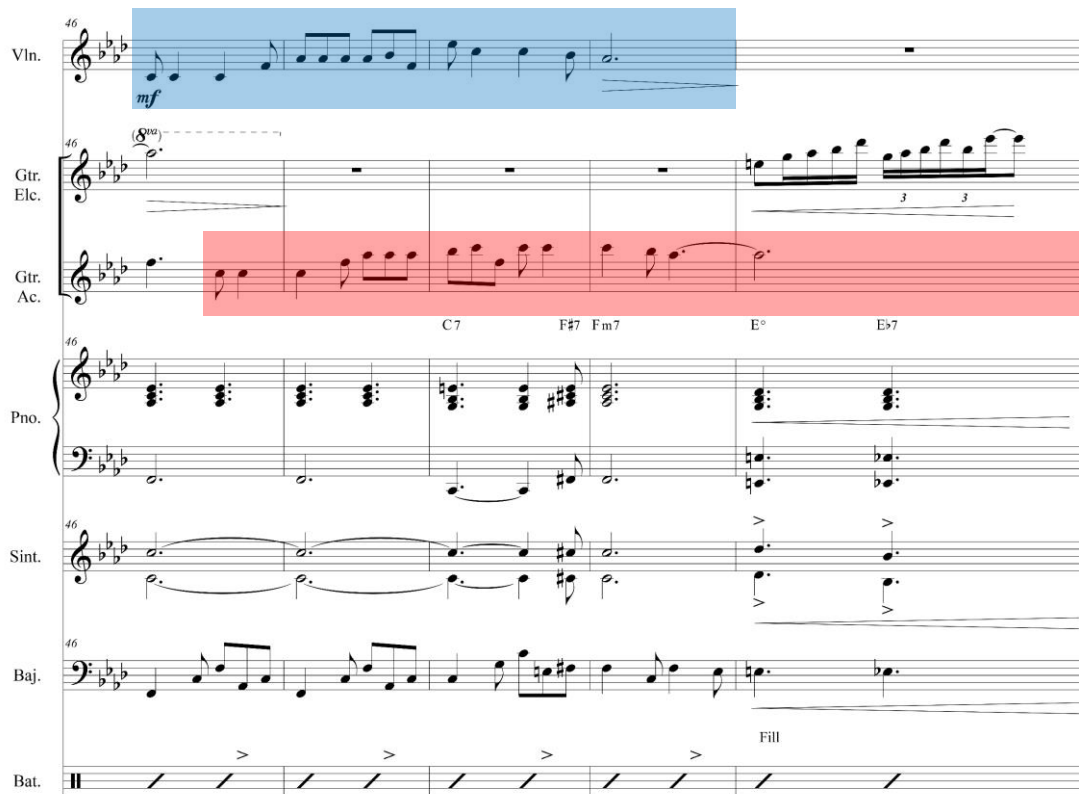


Ilustración 70: Segunda melodía de la parte A del arreglo *El Cuxnico* utilizando la técnica canon falso.⁹⁶

Al arreglo se le incorpora una parte que sirve de transición o puente para enlazar el tema B al solo de guitarra. Esta transición consiste en una melodía principal acompañada por una melodía secundaria. La melodía principal, que es ejecutada por la guitarra eléctrica, está construida como una variación del tema a de la obra. A esta

⁹⁶ Autor: Fabián Jara

melodía posteriormente se le ha agregado una segunda melodía por intervalos de tercera y sexta interpretada por el sintetizador.

La primera parte de la melodía del puente esta construida por una variación en el ritmo, ya que consiste en ligar notas repetidas o transformarlas en una sola figura; además, ya que se ha utilizado diferente armonía, se agregan notas de los acordes en los tiempos fuertes:

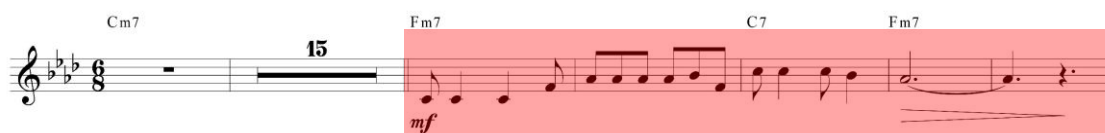


Ilustración 71: Tema a de la obra *El Cuxnico*.⁹⁷

⁹⁷ Autor: Fabián Jara



Ilustración 72: Variación rítmica de la melodía del tema *a* en el arreglo *El Cuxnico*.⁹⁸

En la siguiente parte, la melodía del puente es construida con la técnica variación melódica y fake del libro *Guía Práctica Para Arreglos de la Música Popular* de Genichi Kawakami, el cual trae el siguiente concepto de la técnica: “Por medio de la introducción de otras notas del acorde, diferentes de las de la melodía, la melodía original puede ser alterada. Notas simples o arpeggios pueden usarse en este caso”. (Kawakami, pág. 23). Se utiliza este concepto para rellenar la melodía:

⁹⁸ Autor: Fabián Jara

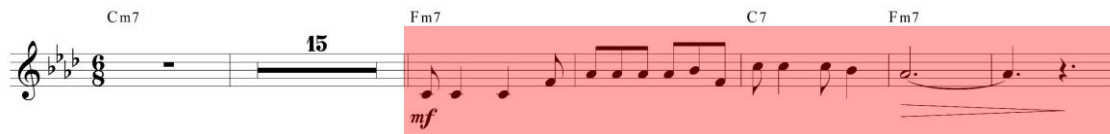


Ilustración 73: Tema *a* de la obra *El Cuxnico*.⁹⁹



Ilustración 74: Variación melódica del tema *a* en el arreglo *El Cuxnico*, utilizando la técnica variación melódica y fake.¹⁰⁰

Al arreglo también se incorpora un solo de guitarra, basado sobre una armonía de la parte *B*, que utiliza la escala menor natural. Para el solo se busca variar las figuraciones

⁹⁹ Autor: Fabián Jara

¹⁰⁰ Autor: Fabián Jara

rítmicas de las melodías usadas anteriormente, con el fin de crear contraste y lograr que se escuche el solo con más relevancia en el arreglo al llamar la atención auditivamente:



The musical score for 'El Cuxnico' features a guitar solo in E-flat major 7th (AbMaj7) and F minor 7th (Fm7) chords. The solo is marked 'full' and 'mf'. The solo is highlighted in red and labeled 'Dist. Solo'. The score includes staves for Guitar (Electric), Guitar (Acoustic), Piano, Synth, Bass, and Drums. The solo is in 6/8 time and is marked 'mf'.

Ilustración 75: Solo del arreglo *El Cuxnico*, construido sobre la escala menor natural.¹⁰¹

Para el final del arreglo se utiliza un motivo corto en el bajo que utiliza la primera mitad del patrón rítmico del yaraví. Este motivo cumple la función de dar por concluido el arreglo, para lo que se utilizan armónicos artificiales con el fin de crear contraste con los timbres utilizados anteriormente; esta técnica consiste en permitir que las frecuencias de las notas ejecutadas sean ligeramente escuchadas una o dos octavas arriba, lo cual vuelve la ejecución más suave o más delicada gracias al uso de los armónicos artificiales:

¹⁰¹ Autor: Fabián Jara




Ilustración 76: Motivo creado para el final del arreglo *El Cuxnico*, utilizando armónicos artificiales en el bajo.¹⁰²

Incorporación de pasajes en el tema *Bartola*.

En la reexposición de la parte *B* del arreglo, a la melodía principal -que es ejecutada por el violín- se le agrega una melodía secundaria por terceras y cuartas descendentes. La intención es reforzar la melodía principal con un sonido electrónico de sintetizador, ya que se busca que la dinámica sea más fuerte en esta parte:

¹⁰² Autor: Fabián Jara



Ilustración 77: Segunda melodía en la reexposición de parte B del arreglo *Bartola* en el sintetizador.¹⁰³

El pasaje más importante agregado a este arreglo es el cambio de *tempo* con ritmo de albazo. En este pasaje podemos encontrar la aplicación de un *riff* en la guitarra, construido sobre dos acordes *Am7(9)* y *Esus4*. Estos acordes tienen notas en común y son *la-mi-sol*; sin embargo, para la creación del *riff* se utilizan únicamente intervalos de quintas y segundas, con la intención de no hacer alusión a ningún acorde mayor ni menor aplicando el principio de los *power chords*, que carecen de terceras. Los intervalos utilizados en esta secuencia siguen el siguiente orden: quinta justa ascendente - quinta justa descendente - segunda mayor ascendente - segunda mayor descendente. El *riff* es simétrico en cuanto a intervalos, pero la figuración varía para crear síncopas:

¹⁰³ Autor: Fabián Jara



Ilustración 78: Albazo en el arreglo *Bartola*, utilizando un *riff* para la guitarra eléctrica con intervalos simétricos.¹⁰⁴

Para el pasaje del final, vuelve el *tempo* lento con la melodía y la armonía inicial, pero en esta ocasión se utiliza una línea de bajo compuesta en un pedal de tónica.¹⁰⁵ En el libro *Guía Práctica Para Arreglos de la Música Popular* de Kawakami se menciona lo siguiente: “La línea de bajo compuesta en un pedal, crea una tensión armónica efectiva.” (Kawakami, pág. 233). En este arreglo este recurso es utilizado para proporcionar una tensión después del movimiento de albazo para llegar a la resolución final del arreglo. Para hacer más notoria la tensión a través del pedal, el bajo es reforzado por el sintetizador con la misma nota:

¹⁰⁴ Autor: Fabián Jara

¹⁰⁵ Ejemplo: (Kawakami, pág. 232)



Ilustración 79: Bajo con pedal de tónica en el final del arreglo *Bartola*, reforzado con el sintetizador.¹⁰⁶

Incorporación de pasajes en el arreglo *Otro Cuxnico*

Para la introducción del arreglo se utiliza la secuencia de semicorcheas en la guitarra acústica como la parte con mayor protagonismo, la misma que es acompañada con intervalos de tercera en el sintetizador y tiene una línea de bajo con tónicas. En el sintetizador se utiliza un recurso llamado *pitch bend*, el cual consiste en cambiar la afinación de las notas gradualmente; en este caso es utilizado para cambiar de octava y se compara con un *glissando*. El sintetizador luego continúa reforzando el bajo cuando empieza la melodía del violín:

¹⁰⁶ Autor: Fabián Jara

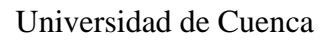
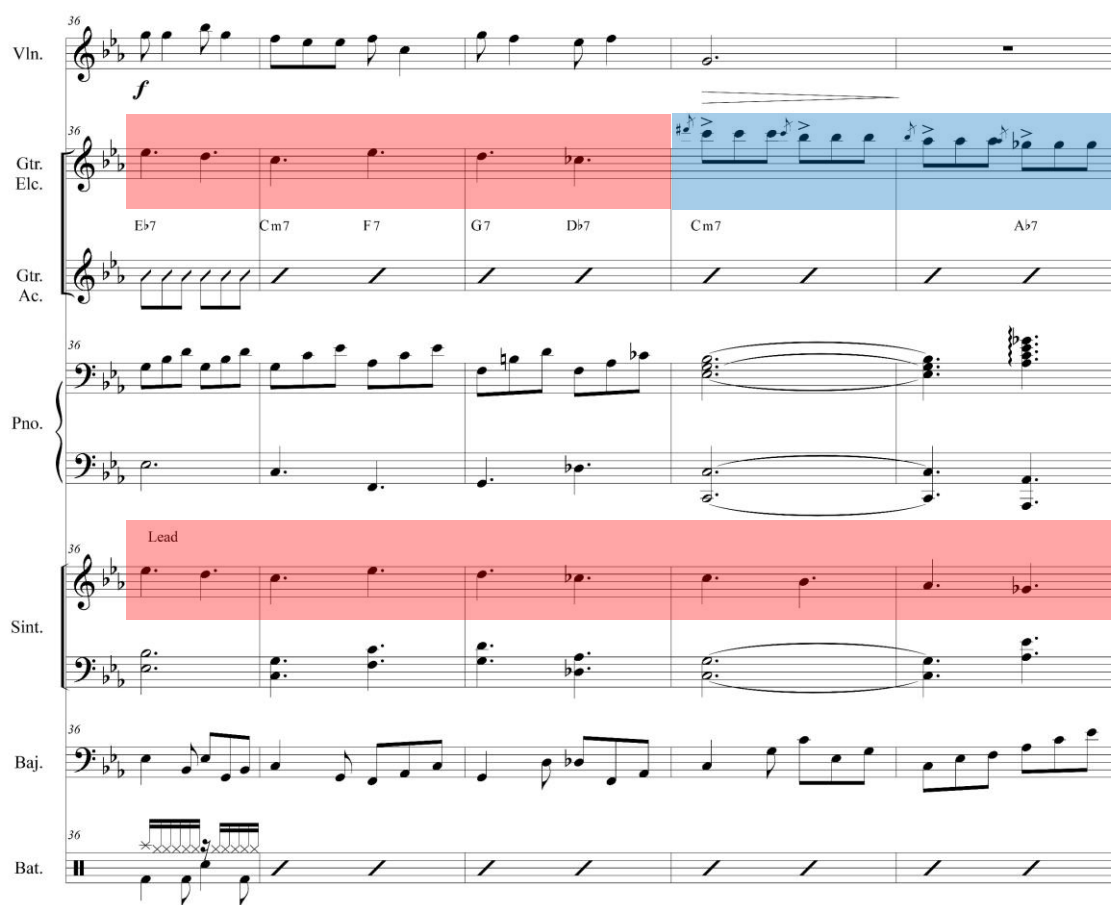


Ilustración 80: Introducción del arreglo *Otro Cuxnico*, utilizando la secuencia de la guitarra acústica sobre un bajo con tónicas.¹⁰⁷

118

segunda melodía para crear un relleno durante el descanso de la melodía principal, mientras la melodía en el sintetizador se mantiene; en la guitarra eléctrica esta melodía sube de octava y se agregan apoyaturas y repeticiones de las notas en figuraciones de corcheas:



The musical score for 'Otro Cuxnico' includes the following parts:

- Vln.**: Violin, starting at measure 36 with a forte (*f*) dynamic.
- Gtr. Elec.**: Electric Guitar, featuring a red-shaded section with chords Eb7, Cm7, F7, G7, Db7, Cm7, and Ab7, followed by a blue-shaded section with a melodic line.
- Gtr. Ac.**: Acoustic Guitar, providing a rhythmic accompaniment.
- Pno.**: Piano, providing a harmonic and melodic accompaniment.
- Sint.**: Synthesizer, featuring a red-shaded section labeled 'Lead'.
- Baj.**: Bass, providing a rhythmic accompaniment.
- Bat.**: Drums, providing a rhythmic accompaniment.

Ilustración 81: Segunda melodía y relleno de la parte B del arreglo *Otro Cuxnico*, utilizando notas del acorde.¹⁰⁸

En este arreglo se ha incorporado para el acompañamiento un solo de guitarra, cuya armonía es la misma de la parte A. En el solo se utiliza la técnica de *bend* con síncopas como principal característica; al usar estos recursos se busca romper con el ritmo

¹⁰⁸ Autor: Fabián Jara

y la afinación. La escala empleada en los primeros compases es la pentafónica de la tonalidad de *F menor*, luego la escala se transforma a menor armónica de la misma tonalidad:



46 Solo full

Gtr. Etc. *f*

F m 7 Bb7 C7 F m 7

Gtr. Ac. *mf* Pad

Sint. *mf*

Baj. *mf* Ride

Bat. *mf*

Ilustración 82: Primera parte del solo del arreglo *Otro Cuxnico*, empleando la escala pentafónica de *F menor* usando bends y síncopas.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Autor: Fabián Jara



The musical score is arranged in five staves. The first staff is for Guitar (Gtr.) and Electric (Elec.), showing a solo in the first system with a red background. The second staff is for Guitar (Gtr.) and Acoustic (Ac.), showing a solo in the first system. The third staff is for Synth (Sint.), showing a solo in the first system. The fourth staff is for Bass (Baj.), showing a solo in the second system. The fifth staff is for Drums (Bat.), showing a solo in the second system. The score includes chord changes (Bb7, C7, Fm7) and a 'Fill' section.

Ilustración 83: Segunda parte del solo del arreglo *Otro Cuxnico*, empleando la escala menor armónica.¹¹⁰

Luego del solo de guitarra, se incorpora un solo de bajo el cual está construido en base a los acordes de la parte *B* del arreglo. El solo está creado en base de un recurso conocido como *walking bass*, el cual consiste en tocar las notas del acorde generalmente en los tiempos fuertes y con notas de paso las cuales son a grado conjunto en los tiempos débiles; el solo de bajo finaliza con el tema de la secuencia que utiliza la guitarra acústica para acompañar la melodía principal:

¹¹⁰ Autor: Fabián Jara



Ilustración 84: Solo de bajo en el arreglo *Otro Cuxnico*, usando el estilo de *walking bass*.¹¹¹



Ilustración 85: Final del solo de bajo en el arreglo *Otro Cuxnico*, utilizando el tema de la secuencia de la guitarra acústica.¹¹²

¹¹¹ Autor: Fabián Jara

¹¹² Autor: Fabián Jara

Para finalizar el arreglo, se crea un solo de sintetizador que también está basado en el tema inicial de la guitarra acústica. En esta ocasión se utilizan intervalos de sexta y, en una parte, se utiliza un *glissando*, ejecutado con el recurso de *pitch bend*. El solo también sirve para concluir el arreglo con un pedal en los compases finales:



Ilustración 86: Solo de sintetizador en el arreglo *Otro Cuxnico*, basado en el tema inicial de la guitarra acústica.¹¹³

¹¹³ Autor: Fabián Jara



80

Gtr.
Elec.

C7 Fm7 Bb7 C7 Fm7

Pno.

Sint.

Pitch bend

Baj.

Bat.

84

Gtr.
Elec.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Fill

Ilustración 87: Final del solo en el arreglo *Otro Cuxnico*, utilizando el *pitch bend* y finalizando con un pedal.¹¹⁴

¹¹⁴ Autor: Fabián Jara



A continuación, se expone un cuadro que explica los elementos combinados entre el yaraví y el rock; así como los resultados después de crear los arreglos de los temas propuestos:

CREACIÓN DE ARREGLOS	ELEMENTOS	COMBINACIÓN		RESULTADO
		YARAVÍ	ROCK	
	MELODÍA	- Conservación de la melodía original - Escala pentafónica Uso de la <i>mishqui note</i>	- Uso de la escala occidental	Melodía original conservada con melodías agregadas utilizando la escala occidental y la <i>mishqui note</i>
	ARMONÍA	- Yaraví indígena: sin armonía	- Armonía de música occidental	Rearmonización respetando la melodía original
	RITMO	- Compás 6/8 - Ritmo lento - Yaraví meztizo: allegro.	- Compás 6/8 (<i>slow blues</i>) - Llevado específicamente por la batería.	Yaraví con ritmo de batería de <i>slow blues</i>
	FORMA	- Yaraví indígena: A-B - Yaraví mestizo: se le suma el albazo	- Partes como: introducción, interludio, solos, final	Formas: partes A y B del yaraví mas introducciones, interludios, solos y finales
	SONORIDAD	- Transmite tristeza	- Instrumentos eléctricos: guitarra, bajo, sintetizadores	Sonoridad de banda de rock interpretando yaravíes
	ACOMPANIAMIENTO	- Yaraví indígena: percusión, segundas melodías - Yaraví mestizo: guitarra acústica	- Riffs - Power chords -Sintetizadores (pads)	Acompañamientos diferentes para cada sección de los arreglos



CAPÍTULO 4: REGISTRO FONOGRÁFICO DE LOS ARREGLOS REALIZADOS

En el presente capítulo se realiza una descripción del proceso llevado a cabo para el registro fonográfico de los arreglos realizados en este trabajo, la grabación de cada uno de los instrumentos que forman parte de la banda, los recursos utilizados y, posteriormente, la mezcla de las pistas de audio para obtener la grabación final.

4.1. Grabación de los instrumentos de la Banda de Rock.

Batería

Para la realización de las baterías de los arreglos, se ha determinado previamente los elementos que se van a utilizar dentro de este conjunto. La batería está compuesta por los siguientes elementos: un bombo de 22", una caja o redoblante de 14", un *hi-hat* de 14", un *tom* aéreo de 10", un *tom* de piso de 16", un platillo *crash* de 18", un platillo *ride* de 20" y un platillo *china* de 20". Estos son los elementos de la batería necesarios para la interpretación de estos arreglos, escritos en las partituras correspondientes.

Para creación de la batería electrónica se utiliza el software *Addictive Drums*, que permite secuenciar este instrumento con sonidos reales de los distintos elementos que lo conforman; además permite modificar el matiz de cada golpe para mejorar la interpretación.

La secuencia de la batería es creada en una pista *midi* y posteriormente se le agrega el sonido de batería que se ha creado en *Addictive Drums*.



Bajo

Para la grabación del bajo se utiliza la línea de salida del amplificador a la consola de grabación; es decir, el sonido es grabado de forma directa desde el amplificador sin utilizar ninguna técnica de microfoneo y sin ruido del ambiente del cuarto de grabación.

En el arreglo *El Cuxnico*, en la parte final, para los armónicos artificiales del bajo se utiliza otro canal de grabación para poder ecualizarlos de manera eficiente, ya que requieren más volumen.

En el arreglo *Bartola* se utilizan dos canales para la grabación: uno para la parte lenta del arreglo y otro para la parte del albazo, ya que se utiliza la técnica de *slap*, y esta necesita un tipo diferente de ecualización.

Para la grabación de arreglo *Otro Cuxnico*, se utiliza un canal de grabación para la línea de bajo como acompañamiento y otro canal para el solo ya que se busca dar más presencia al instrumento en esta parte.

Piano

Para la grabación del piano se utiliza un sintetizador con sonido de piano natural; en este caso la serie de piano utilizado es *Yamaha DGX-650*, que emula a un piano de cola.

La grabación del instrumento se realiza desde la salida de audio del piano hacia la consola y se emplea un solo canal en estéreo para su registro.



Sintetizadores

Para la grabación de los teclados electrónicos o sintetizadores se busca un efecto sonoro característico del rock, que desempeñe la función de colchón armónico y, además, se busca sonidos con timbres de instrumentos solistas (*synth lead*) para pasajes más notorios o solos de sintetizador. Para lograr obtener el sonido deseado en la grabación se utilizan los sonidos de sintetizador llamados *synth pad* y *synth lead*, los que están especificados en las partituras de los arreglos. Estos sonidos existentes en los bancos de sonidos de los sintetizadores cumplen una función determinada.

El *synth pad*, por su traducción del inglés (*synth*= sintetizador *pad*=almohadilla) es un tipo de sonido utilizado para producir colchones armónicos; usualmente es utilizado con acordes o notas pedales de larga duración, también sirve para emular una sección de cuerdas frotadas con arco, pero con distinto timbre. Los *synth pad* cumplen la función de hacer lo que popularmente en música se llama *fondo* o, simplemente, *pad*.

El *synth lead* es un sonido de sintetizador que se usa para hacer melodías que requieran un ataque rápido, como solos y pasajes relevantes en los arreglos como su traducción lo indica (*lead*=principal).

Para la grabación de sintetizadores se han utilizado dos tipos de *synth pad*, los que suenan juntos en varios pasajes, pues se ha considerado conveniente utilizar un tipo de *pad* para notas en el registro medio y alto y otro tipo para el registro grave. Esto produce una sonoridad con un fondo suave que acompaña al arreglo.

El *synth lead* se utiliza en la grabación de los arreglos para todas las partes en las que existen solos, ya que requieren ser más notorias y tener un ataque rápido. En los arreglos



también se utilizan para tocar notas en el registro grave por periodos de corto tiempo, y en ocasiones se simula tocar melodías y *riffs* de guitarra eléctrica.

En los sintetizadores también se utiliza el *pitch bend*, el cual es un recurso cuya función permite modular la frecuencia de las notas que se están tocando, logrando un efecto de *glissando* de una nota a otra. En los sintetizadores, el *pitch bend* puede modular una nota, mediante un tono ascendente o descendente; en este caso se programa el efecto del sintetizador de forma que permita la modulación de la nota al rango de una octava ascendente y/o descendente. En las partituras de los arreglos se encuentra especificado cuando se debe utilizar este recurso.

Para la grabación de los sintetizadores se utiliza un canal para cada sonido empleado.

Guitarra Acústica

La guitarra acústica es grabada con micrófono de condensador, utilizando una técnica mono y en una habitación sin reverberación. Para los pasajes melódicos se utilizan dos formas de ejecución: una en la que el ataque es más relevante, y otra en la que el sonido es más suave.

Para la grabación se utilizan dos canales: uno de ellos para el acompañamiento con acordes y el otro para las partes melódicas, ya que es necesario utilizar diferentes ecualizaciones y volúmenes en el momento de edición, porque la forma de ejecución entre el rasgueo de los acordes y la ejecución de melodías poseen diferentes ganancias.



Guitarra Eléctrica

Para la grabación de este instrumento no se utiliza micrófono, se la realiza directamente de la línea de salida del amplificador de guitarra a la consola de grabación.

En el proceso de grabación se utilizan diferentes canales: uno para el sonido de guitarra en *clean* o el sonido limpio, otro para el sonido de guitarra con distorsión y un canal para los solos de guitarra.

Para el sonido de los pasajes ejecutados por la guitarra se utilizan las pastillas para sonoridades más agudas, pero también se alternan con los demás tipos de pastillas con la intención de otorgar distinto color y variedad al sonido.

Violín

Para la grabación del violín se busca un sonido que sea suave, pero al mismo tiempo muy claro; porque interpreta la melodía original del arreglo y requiere una expresión de tristeza y melancolía, acorde con el carácter del yaraví.

Se utiliza un micrófono de condensador que se registra en un solo canal, utilizando una técnica mono.

La grabación se efectúa en un lugar acústicamente seco, es decir sin reverberación o eco, ya que este efecto será agregado posteriormente en la mezcla de las pistas de audio.



Instrumentos agregados durante el proceso de producción

Durante la grabación de los instrumentos se encuentran similitudes entre los arreglos para cada uno de ellos, por el hecho de compartir ciertos elementos en común como el compás, el tempo y el formato instrumental; por ello es menester grabar instrumentos adicionales al formato establecido, con el fin de otorgar distintas características sonoras a cada arreglo. Por lo expuesto, se han creado otras versiones para dos de los arreglos, incorporando nuevos elementos:

En el arreglo *Otro Cuxnico* se procede a grabar una voz ya que es conveniente para este trabajo que no se pierda la letra de la obra original. Para la grabación del arreglo se utiliza una voz soprano en la que se procura mantener el dialecto indígena del idioma quichua. Como dato adicional, la cantante indígena participante de la grabación comenta que el quichua utilizado en la obra *Otro Cuxnico* es muy antiguo, ya que ciertas palabras son desconocidas para el quichua hablado actualmente.

En el arreglo de la obra *Bartola* se utilizan instrumentos andinos de viento para lograr una sonoridad representativa de los Andes, de donde proviene el yaraví indígena. Se ha utilizado una zampoña cromática, porque algunas de las notas a ejecutarse tienen alteraciones que no corresponden a la escala de la tonalidad principal del arreglo, y una quena, instrumento representativo en la región andina. La melodía grabada con la quena es la misma que la ejecutada con la zampoña, pero en una octava superior.

En los anexos de este trabajo se incluyen las grabaciones de los arreglos *El Cuxnico*, *Bartola* y *Otro Cuxnico*; los cuales se encuentran fieles a las partituras realizadas para el formato establecido inicialmente (batería, bajo eléctrico, sintetizadores,



piano, guitarra acústica, guitarra eléctrica y violín). Además, se incluyen las versiones realizadas durante la grabación con elementos no establecidos en las partituras, los cuales son: *Bartola - versión con instrumentos andinos* y *Otro Cuxnico - versión con voz*.

4.2. Mezcla de las pistas de audio grabadas.

Previo al ajuste de volúmenes de los instrumentos grabados, las pistas pasan por el proceso de edición individual o por secciones.

Batería y Bajo

La batería y el bajo forman la base rítmica del arreglo y durante su edición se busca que sea estable y precisa en el *tempo*; se toma en cuenta el tipo de sonoridad entre el bombo de la batería y la línea de bajo, ya que se busca que se complementen entre sí y que no saturen la grabación de frecuencias graves, en vista de la cantidad de instrumentos que se van a mezclar.

Sección de teclados

La sección de teclado está formada por el piano y los sintetizadores. Los sintetizadores fundamentalmente cumplen con la función de colchón armónico, por lo que van de fondo en el arreglo, aunque también desempeñan el papel de melodía cuando se utilizan sonidos de *synth lead*. Los efectos de *reverb* y *delay* en los teclados son agregados desde el sintetizador en el momento de grabación, por lo tanto, no necesitan procesos adicionales para agregar más efectos, únicamente para ajustar sus volúmenes.



Sección de guitarras

Para la mezcla de los canales de las guitarras se aplican procesos como simuladores digitales, los que emulan el sonido de la guitarra, según el tipo de cono o parlante de amplificador que se elija; también se aplican simuladores de salas o ambientes en los que se puede colocar el sonido grabado. Para la guitarra acústica no se utilizan simuladores de amplificador, únicamente el simulador de la sala.

Sección de melodías principales

Los instrumentos de esta sección son los que ejecutan la melodía principal que se mantiene desde la obra original y son: el violín, la quena, la zampoña y la voz. Esta sección de instrumentos melódicos, al ser la parte más relevante de los arreglos por llevar la melodía principal, requieren pasar por una revisión de afinación. Posteriormente se busca que estos instrumentos tengan más presencia en la mezcla y simulen la ubicación adecuada en la sala o ambiente.

Paneo de instrumentos

Para aprovechar el sonido en estéreo se procede a realizar el paneo de instrumentos, proceso que consiste en enviar una pista de grabación parcial o totalmente hacia uno de los dos canales (derecho o izquierdo) de audio. Para este proceso se debe tomar en cuenta el número de instrumentos, con el fin de lograr un equilibrio en la mezcla; de tal modo que no exista mayor cantidad de instrumentos o más volumen en uno de los dos canales. Para lograr dicho equilibrio se lleva a cabo el proceso tomando en cuenta las secciones de instrumentos.



La sección de instrumentos que cumplen la función de melodía principal como la voz y el violín, están siempre en el centro, de modo que se escuchan en los dos canales con la misma intensidad. Para los vientos andinos se envía uno a cada canal, ya que todo el tiempo ejecutan la misma melodía en octavas; la zampoña está en el canal izquierdo y la quena en el derecho.

En la sección de guitarras, se envía cada una parcialmente a un lado, la guitarra acústica se escuchará con mayor intensidad en el canal izquierdo y la guitarra eléctrica con mayor intensidad en el derecho, pero ambas estarán presentes en ambos canales.

En la sección de teclados el piano está en el centro, mientras que los sintetizadores que usan sonidos de *synth pad* están divididos; así, en el canal de sonidos graves, está ubicado a la izquierda y el canal de sonidos agudos a la derecha; ambos canales cumplen la función de colchón armónico. Los sonidos de *synth lead* están centrados.

La sección rítmica tiene tres elementos centrados: el bajo, el redoblante y el bombo. Los elementos restantes de la batería, como los platillos y los *toms*, son enviados parcial o totalmente hacia cada lado según la perspectiva de un ejecutante de dicho instrumento.

A continuación, se muestra un esquema del paneo utilizado en los arreglos:



Ilustración 88: Esquema de paneo de instrumentos utilizado en la mezcla.¹¹⁵

¹¹⁵ Autor: Fabián Jara



CONCLUSIONES

Luego de realizar los arreglos de tres composiciones musicales pertenecientes al libro *Yaravies Quiteños*, de Juan Agustín Guerrero, para formato de Banda de Rock (batería, bajo, guitarra, teclados y violín) y la grabación y edición de los mismos, se puntualizan las siguientes conclusiones:

- En el Ecuador encontramos dos tipos de yaravies: indígena y mestizo, caracterizados por su estructura formal y por su interpretación. En el caso del indígena, presenta un solo *tempo* lento y es utilizado en un contexto ritual o tradicional; el mestizo, en cambio, está estructurado en dos tempos, uno lento y otro rápido (una variación del primero), con forma de albazo, y sus textos abordan múltiples temáticas, que van desde lo triste hasta lo picaresco.

- La evolución del yaraví en el Ecuador actual se encuentra mediante diversas propuestas de fusión del con géneros musicales contemporáneos como el rock, el jazz, entre otros; con diversos arreglos y formatos instrumentales y vocales. Varios de ellos se han señalado en este trabajo como Wañucta Tonic, La Toquilla, Nicola Cruz, entre otros.

- La forma yaraví puede seguir evolucionando en cuanto al formato de instrumentos que se utilizan para su interpretación, así como el uso de nuevas propuestas armónicas aplicadas a sus melodías. Es posible incorporar instrumentos utilizados en las bandas de rock como elementos para ampliar sus posibilidades musicales y expresivas.



- El formato Banda de Rock ha ido cambiando con el pasar de los tiempos, de acuerdo a criterios estéticos y conceptuales, a nivel internacional; y por la necesidad de los grupos de adquirir sonoridades y estilos propios.

- Los formatos de rock permitieron la evolución de dicho género y su mayor difusión al incorporar instrumentos y utilizar nuevas sonoridades; así como el surgimiento de subgéneros del rock.

- Se ha encontrado una cercanía entre *slow blues* y el yaraví, ya que sus compases de subdivisión ternaria son similares, de igual forma se halla un parecido en cuanto a sus características en las escalas utilizadas ya que ambas utilizan la pentafonía, pero en el blues se utiliza esta escala con una nota añadida la cual es llamada *blue note* que cumple la función de nota característica. Como una analogía, se ha encontrado la *mishqui note* que cumple una función similar en la música ecuatoriana, al ser una nota característica.

- La similitud de compases entre las formas yaraví y rock posibilitan la fusión de un ritmo a interpretarse por la batería y el bajo. La incorporación de partes como introducción, interludios solos, entre otros; fueron necesarios para simular una canción rock ya que se logró la duración similar a una canción de rock de aproximadamente 3:30 a 4:00 minutos de duración.

- En el arreglo *Bartola* se incorporó el movimiento *albazo* el cual, por su *tempo* rápido, es apto para fusionarlo con rock ya que se puede crear una base rítmica con un *riff* de guitarra con ataques rápidos que son característicos de géneros como el *hard rock* y el *metal*.



- El formato instrumental utilizado ha permitido aplicar varios recursos utilizados en el rock para lograr una fusión equilibrada entre ambos géneros, ya que apreciamos una sonoridad con una base rítmica con ataques rápidos y fuertes marcados por la batería el bajo y la guitarra eléctrica, pero con un ritmo de movimiento *lento* como lo es el yaraví.

- El registro fonográfico de los arreglos de los yaravíes utilizando una banda de rock y recursos como instrumentos modernos y nuevas sonoridades, es un medio para la conservación y transmisión de la música ecuatoriana para futuras generaciones.



RECOMENDACIONES

Al finalizar el proceso de investigación de los elementos que intervienen en este trabajo los cuales son el yaraví ecuatoriano y el formato banda de rock, y además realizar arreglos de tres obras extraídas del libro *Yaravíes Quiteños* para formato banda de rock, se ha llegado a un resultado para el cual se hacen las siguientes recomendaciones:

- Ampliar la investigación del género yaraví ecuatoriano, y particularmente de la recopilación del libro *Yaravíes Quiteños* de Juan Agustín Guerrero, ya que son unas de las primeras melodías ecuatorianas registradas y deben ser tomadas en cuenta como opción de repertorio de música nacional para su mayor difusión.

- Explorar, analizar y utilizar diversos formatos musicales para la recreación de géneros ecuatorianos, como aportes para su evolución y posicionamiento en las futuras generaciones.

- Realizar arreglos sobre géneros musicales ecuatorianos que aporten a la existencia de repertorio nacional escrito en partitura para formatos modernos como bandas de rock, pop, blues, jazz entre otros géneros populares para preservar la música autóctona ecuatoriana.

- Producir grabaciones de nuevas propuestas sobre géneros musicales ecuatorianos y difundirlas adecuadamente para reforzar el conocimiento de sus múltiples variantes.



BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, C. (1994). Factores de la identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review*, 189-205 .
- Alcedo, J. (2016). *Estudio Historico de las Influencias del Yaraví en la Música Folklórica del Ecuador Durante los Ultimos 25 Años*. Cuenca.
- Andrew, J. (10 de Marzo de 2015). *Metal Injection*. Obtenido de <http://www.metalinjection.net/editorials/reflecting-on-the-new-wave-of-american-heavy-metal>
- Belinche, D., & Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de la Plata (Edulp).
- Benítez, U. (s.f.). Puñales [Grabado por Wañucta Tonic]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=xMuJQg4FRj8&pbjreload=10>
- Blackmore, R., & Gillian, I. (1972). Highway Star [Grabado por Deep Purple]. Obtenido de [spotify:track:3uMmlZ01AfoEnVT4ENCd3](https://open.spotify.com/track/3uMmlZ01AfoEnVT4ENCd3)
- Blackmore, R., & Lord, J. (1969). April [Grabado por Deep Purple]. Obtenido de [spotify:track:242juCDbq2XKb7FaPALYfO](https://open.spotify.com/track/242juCDbq2XKb7FaPALYfO)
- Castillo, P. (2016 de Diciembre de 2016). Wañucta llega con sus yaravíes jazzeros al Teatro Variedades. *El Comercio*.
- Cordantonopulos, V. (2002). *Curso Completo de Teoría de la Música*. Héctor Fernández.
- Cruz, N. (2015). La Cosecha. Obtenido de [spotify:track:2FbqjF37EfOmf4QCvs2Q0x](https://open.spotify.com/track/2FbqjF37EfOmf4QCvs2Q0x)
- Curare. (2013). *Expresarte*.
- de Benito, L. Á., & Artaza Fano, J. (2004). *Guía Práctica Para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical*. Mater Ediciones.
- de Jesús, B. (s.f.). Nuestro Juramento [Grabado por Guanaco]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=JJmtbLi1HWA>
- de la Vega, G. (1609). *Comentarios Reales de los Incas*. Lisboa.
- Dominguez, I. (2012). *Plan de Negocios Para la Creación de una Academia de Producción y Enseñanza Musical de Rock en Quito*. Quito.
- Estrella Aráuz, L. (2017). *Composiciones musicales en manuscritos originales de Afonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una*



definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazó. Cuenca.

- Franco, J. C. (2006). Longuita Carishina [Grabado por Yage Jazz]. Obtenido de [spotify:track:675mUutZcNRpd9Jpzg3xjv](https://open.spotify.com/track/675mUutZcNRpd9Jpzg3xjv)
- Freedman, M., & Myers, J. (1954). Spotify [Grabado por Bill Haley & his Comets]. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/34AmZ4PMz9iNZVp9AMIGZj?si=vlgZiDhvTliPNHRbnyl6vA>
- Gallagher, N. (1995). Wonderwall [Grabado por Oasis]. Obtenido de [spotify:track:5qqabIl2vWzo9ApSC317sa](https://open.spotify.com/track/5qqabIl2vWzo9ApSC317sa)
- Garzón Ubidia, G. (s.f.). Carabuela [Grabado por Curare]. Obtenido de [spotify:track:5OCySk8J1WQhhMOP6aXQDJ](https://open.spotify.com/track/5OCySk8J1WQhhMOP6aXQDJ)
- Godoy, M. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- González, D. (2004). Rock, Identidad e Interculturalidad. *Iconos*, 33-42.
- Gruszczyńska-Ziółkowska, A. (1995). *El Poder del Sonido*. Biblioteca Abya-Yala.
- Guerrero, F. P. (1997). Puñales. *Adaptación para piano*. Quito, Pichincha, Ecuador: CONMUSICA/Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Guerrero, J. (1881). *Yaravíes Quiteños*. Quito: Imprenta Fortanet.
- Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo II*. Quito: Pylen & Sons/ Conmusica.
- Herrera, E. (1995). *Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna*. Antoni Bosch.
- Herrera, E. (s.f.). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1*. Antoni Bosch.
- Herrera, E. (s.f.). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 2*. Antoni Bosch.
- History. (2017). *History*. Obtenido de <https://uy.tuhistory.com/hoy-en-la-historia/se-lanza-el-primer-rock-and-roll-de-la-historia>
- Jagger, M., & Richards, K. (1965). (I can't Get No) Satisfaction [Grabado por The Rolling Stones]. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/7fSGbZLhWlAiCC3HDPAULu?si=ZXMIlgY36Tg2eWeWUHWsRuQ>
- Jagger, M., & Richards, K. (1968). Sympathy For The Devil [Grabado por The Rolling Stones]. Obtenido de [spotify:track:4sFbojhVXQv7dBC9PVCcRn](https://open.spotify.com/track/4sFbojhVXQv7dBC9PVCcRn)
- Kawakami, G. (s.f.). *Guía Práctica Para Areglos de la Música Popular*.



- Longfellow, M. (Dirección). (2001). *The Classics Albums: Metallica-The Black Album* [Película].
- Mendoza, R. (s.f.). Así Se Goza/La Banda De Peñaherrera [Grabado por Curare].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=qF0MtDU8CTM>
- Miñarro, E. (2012). *Desarrollo de proyectos de Diseño Industrial: Desarrollo de Productos*.
- Panchi, E. (2016). *Elaboación de un Texto con Repertorio de Ritmos Ecuatorianos para Contrabajo*. Quito.
- Quintana, L., Alcanda, S., Fernández, A., & Sáenz de Tejada, N. (1986). La Historia del Rock. *EL País Semanal*.
- Quistgaard, J., & Freeth, N. (2012). *La Guitarra del Rock*. Bath: Parragon.
- Rey, J. M. (27 de Abril de 2012). Conferencia Audiovisual. *De Elvis a Vetusta Morla*. Santiago, Chile.
- Rimsky-Korsakov, N. (1946). *Principios de Orquestación*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Rodríguez Maldonado, R. (2014). Recuerdos del Tomebamba. Cuenca, Azuay, Ecuador.
- Rodríguez, P. (4 de Abril de 2016). La tarde de las melenas caídas. *El Telégrafo*.
Obtenido de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/186/34/la-tarde-de-las-melenas-caidas>
- Rosales, J. P., & Rosales, D. (2015). Tinku [Grabado por Curare]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=okdG7Kyvi28>
- RTHB. (30 de Julio de 2011). *Rock The Best Music*. Obtenido de <http://rockthebestmusic.com/2011/07/los-27-mejores-teclistas-de-todos-los.html>
- Santana, C. (1969). Soul Sacrifice [Grabado por Santana]. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/4e0GkgMPZFt41Ua8PIHQL?si=RfJMRjedQyyY8do2OsJizw>
- The Animals (1964). The House Of The Rising Sun. Obtenido de [spotify:track:4mn2kNTqiGLwaUR8JdhJ1l](https://open.spotify.com/track/4mn2kNTqiGLwaUR8JdhJ1l)
- Townshend, P. (1965). My Generation [Grabado por The Who]. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/6awTbDHgM907tGecNQYPaV?si=91wDfEI0QoukMykADkfuzg>
- Townshend, P. (1978). Who Are You [Grabado por The Who]. Obtenido de [spotify:track:3x2bXiU0o4WbsPkawXlfDA](https://open.spotify.com/track/3x2bXiU0o4WbsPkawXlfDA)



- Tranzas. (s.f.). *Spotify*. Obtenido de
<https://open.spotify.com/artist/1GfaAWKfZE9hrYS8IqkWKB?si=BBQWgaopRxu1Vfu3HECq1g>
- Valencia, V. (2005). *Cartilla de Arreglos para Banda*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Vallejo, C. (17 de Diciembre de 2016). *Método de Percusión para los Géneros Musicales Ecuatorianos: Pasillo, Albazo, Pasacalle, San Juanito, Yaraví y Danzante*. Cuenca.
- Wañucta Tonic (2016). AVECILLA. Obtenido de
https://www.youtube.com/watch?v=Ygz_dWj7jE4
- White, J. (2003). The Hardest Button To Button [Grabado por The White Stripes]. Obtenido de [spotify:track:7N3DKWBC8pKoTf0JzyYKaj](https://open.spotify.com/track/7N3DKWBC8pKoTf0JzyYKaj)
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A.



ANEXOS

1. Partituras de las obras originales obtenidas de la recopilación *Yaravíes Quiteños* de Juan Agustín Guerrero.

Bartola

El Cuxnico

Otro Cuxnico

2. Lista de abreviaturas utilizadas en los arreglos
3. Análisis de los arreglos
4. Partituras de los arreglos para formato banda de rock

El Cuxnico

Bartola

Otro Cuxnico



**PARTITURAS DE LAS OBRAS
ORIGINALES OBTENIDAS DE LA
RECOPILOACIÓN *YARAVÍES*
QUITEÑOS DE JUAN AGUSTÍN
GUERRERO**

XXVI

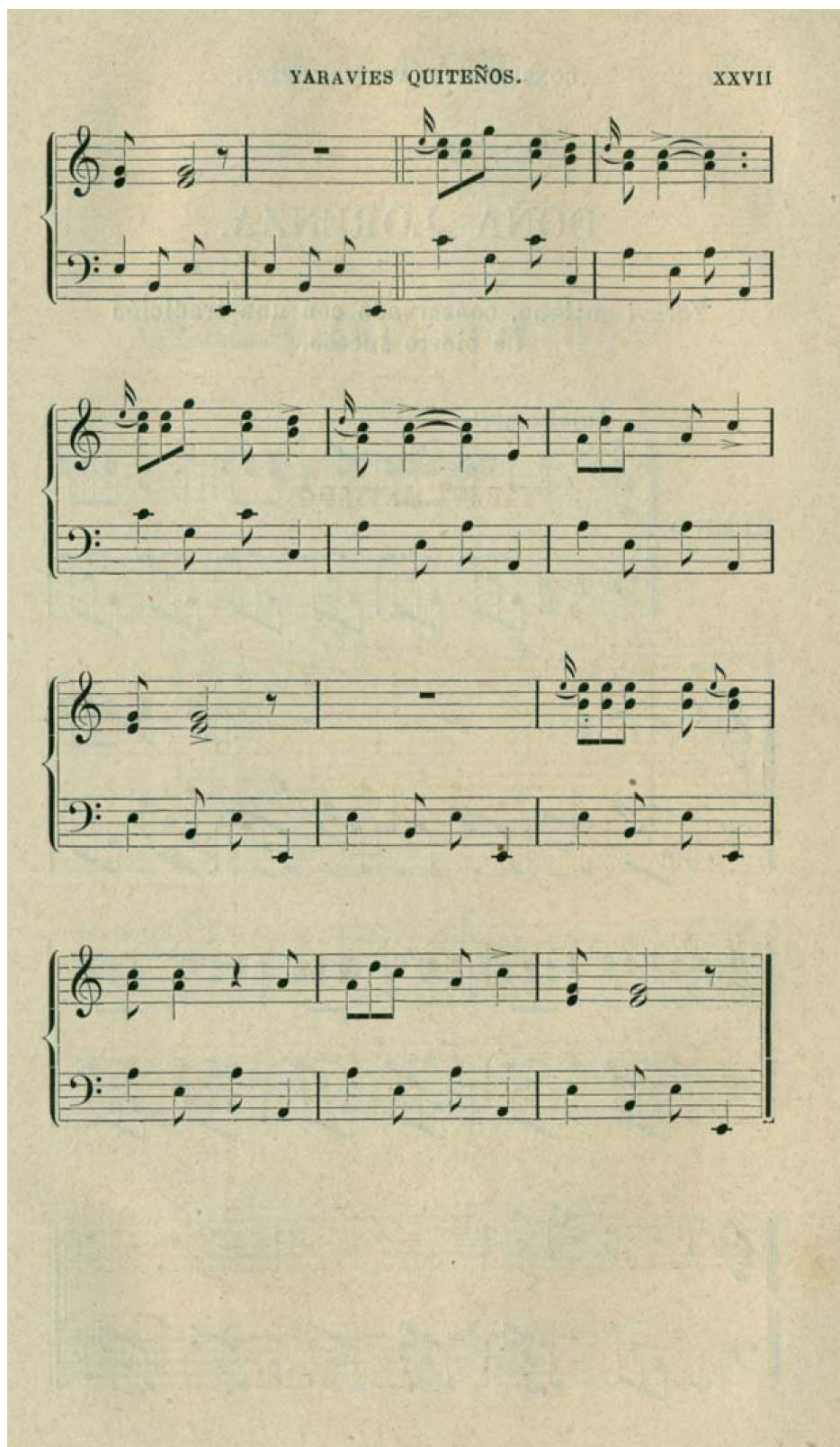
CONGRESO DE AMERICANISTAS.

BARTOLA.

YARAVÍ ANTIGUO.



YARAVIES QUITENOS. XXVII



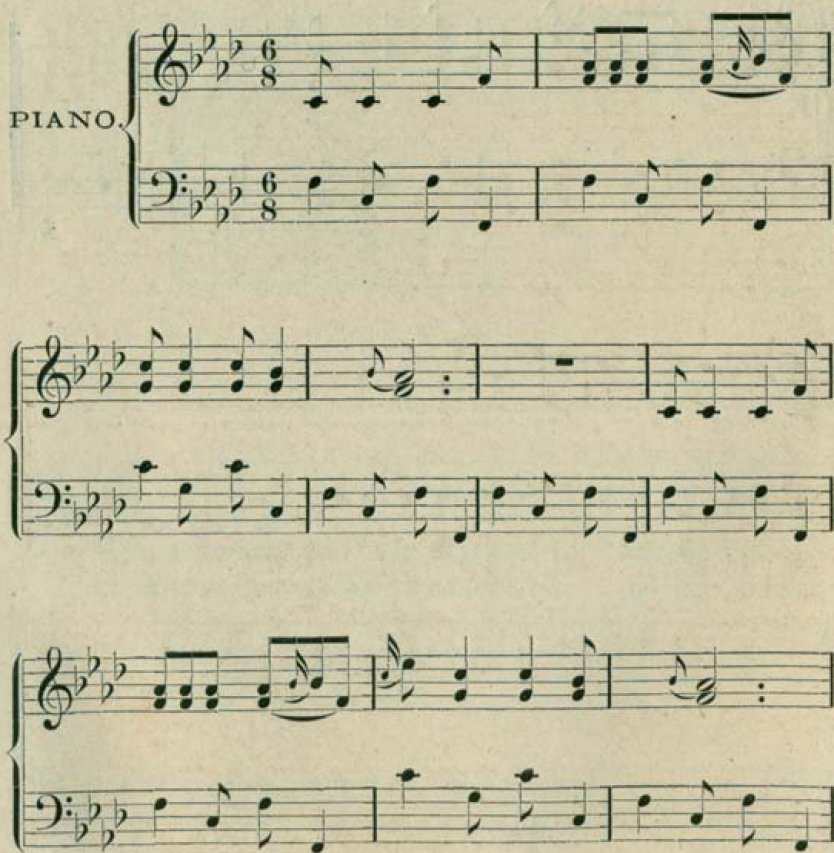
YARAVÍES QUITENOS.

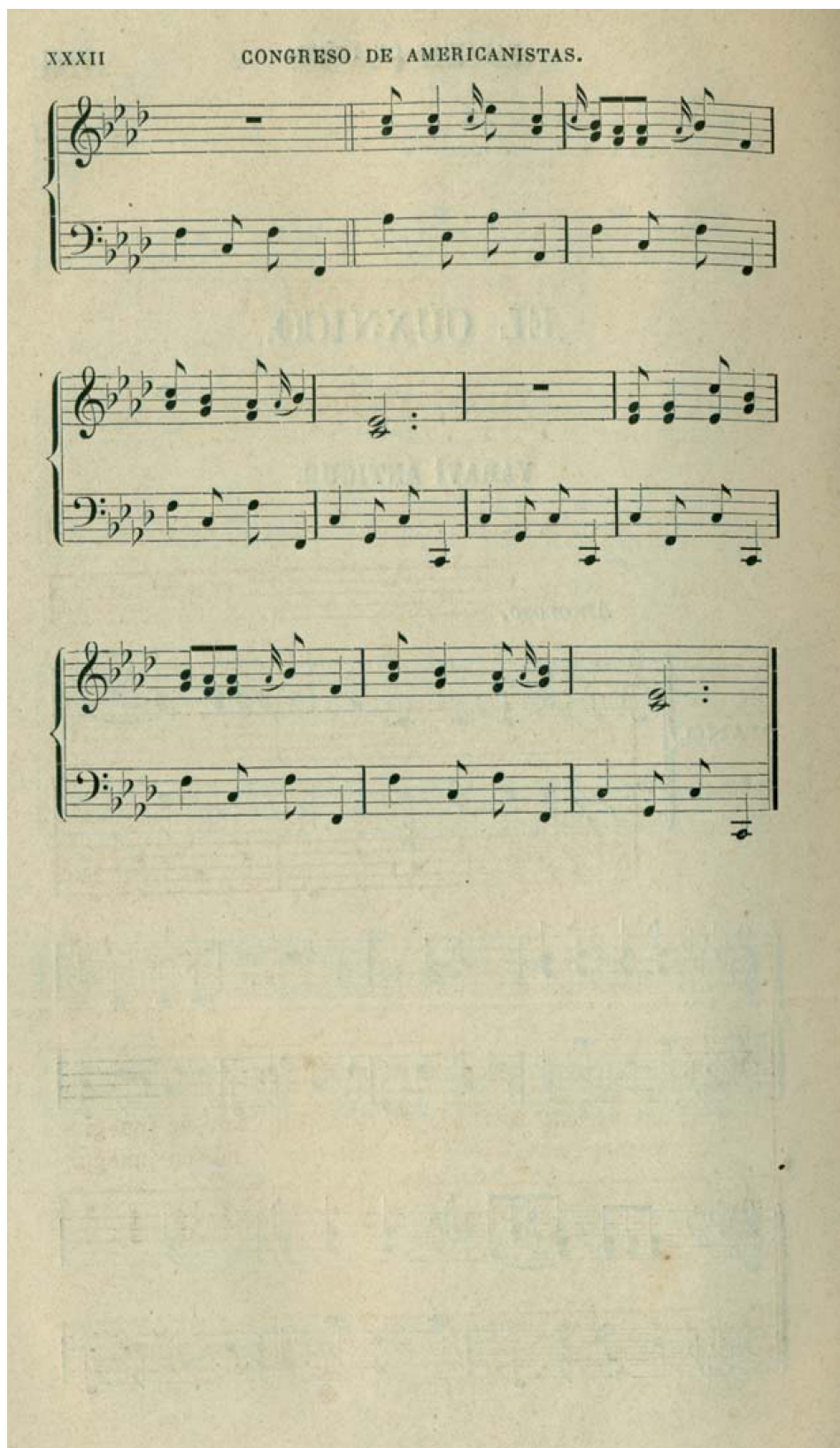
XXXI

EL CUXNICO.

YARAVÍ ANTIGUO.

Amoroso.





YARAVÍES QUITENOS.

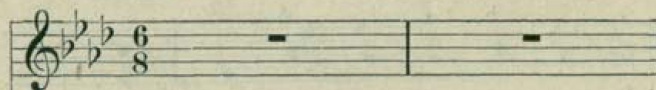
XXXIII

OTRO CUXNICO.

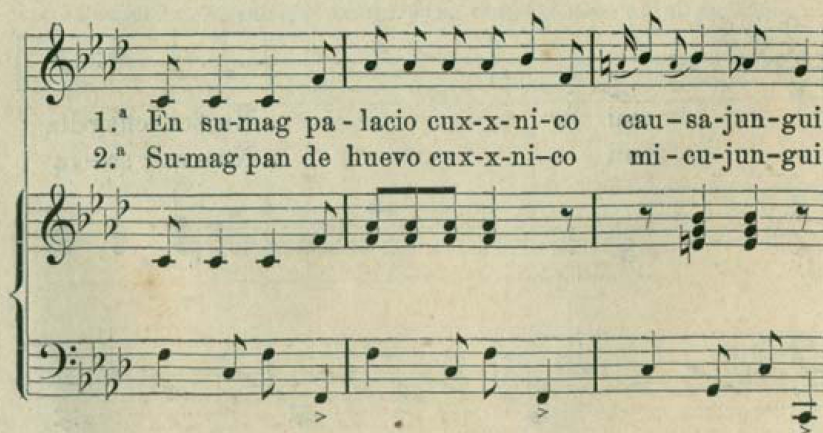
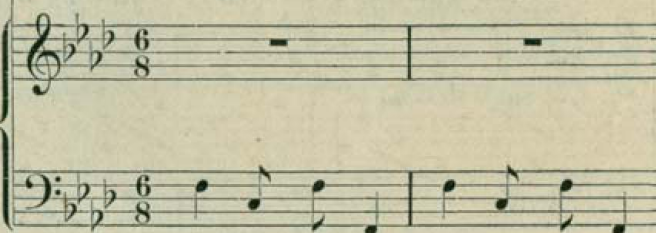
YARAVÍ ANTIGUO.

Amoroso.

VOZ.



PIANO.



1.^a En su-mag pa - lacio cux-x-ni-co cau-sa-jun-gui
2.^a Su-mag pan de huevo cux-x-ni-co mi - cu-jun-gui

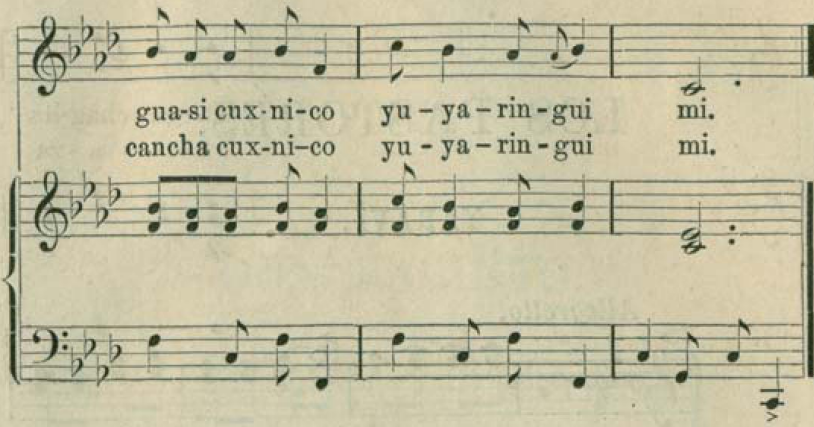
XXXIV CONGRESO DE AMERICANISTAS.

mi Ñu - ca chag-lla
mi Ñu - ca sa - ra

gua - si cux - ni - co yu - ya - rin - gui
can - cha cux - ni - co yu - ya - rin - gui

mi Ñu - ca chag-lla
mi Ñu - ca sa - ra

YARAVÍES QUITENOS. XXXV



TRADUCCIÓN DE LA LETRA DE ESTE CUXNICO.

1. ^a	2. ^a
<p>En rico palacio, viviendo estarás, de mi pobre choza tú te acordarás.</p>	<p>Rico pan de huevo comiendo estarás de mi maíz tostado tú te acordarás (1).</p>

(1) Repetimos aquí acerca de la letra de este *yaravi* lo que dijimos por nota á otro de los anteriores. En cuanto á la traducción hay que observar, que *sumag* (ó *sumac*) no es «rico», sino «hermoso»; que *chaglla guasi* (ó *chacalla huasi*) es propiamente «casa techada con varejones».—*Cuxnico* (ó *coznico*) viene con seguridad de *kcoznichini* «ocuparse en comer y beber ó tratarse bien».



ABREVIATURAS










Lista de abreviaturas utilizadas en la elaboración de las partituras de los arreglos:

Arm. Artificial	Indica el uso de la técnica de armónico artificial en los instrumentos de cuerda.
Clean	Indica el uso del sonido sin distorsión ni otros efectos para la guitarra eléctrica.
Dist.	Indica el uso de distorsión u efectos para la guitarra eléctrica.
Fill	Indica el uso de rellenos rítmicos utilizando los distintos elementos en la batería.
Full	Indica el <i>bend</i> que asciende un tono de la nota escrita para la guitarra eléctrica.
Hi-hat	Indica el uso del <i>hi-hat</i> de la batería para la marcación del ritmo.
Lead	Indica el uso de sonidos con ataques rápidos y sobresalientes para melodías y solos en el sintetizador.
Pad	Indica el uso de sonidos para crear colchones armónicos en el sintetizador.
Pitch bend	Indica el uso del efecto con <i>pitch bend</i> el cual es equivalente a un <i>glissando</i> en el sintetizador.
Ride	Indica el uso del <i>ride</i> de la batería para la marcación del ritmo.
Slap	Indica el uso de la técnica <i>slap</i> para el bajo eléctrico, la cual consiste en percutir las cuerdas.
Solo	Indica una parte melódicamente sobresaliente para determinado instrumento.
Tap.	Indica la técnica de <i>tapping</i> en la guitarra eléctrica, la cual consiste en pulsar los trastes de las cuerdas.



ANÁLISIS DE LOS ARREGLOS

Lista de recursos arreglísticos utilizados con su respectiva señalización en las partituras:

Solos	
Variación melódica	
Segunda melodía	
Canon falso	
Relleno/ <i>filler</i> melódico	
Técnicas (<i>slap, tapping, bend, pitch bend, slide</i>)	
Nota pedal/colchón armónico	
Relleno/ <i>filler</i> rítmico	
Variación en el patrón rítmico	

Score

EL CUXNICO

Yaraví

Arreglo: Fabián Ricardo Jara N.

Amoroso $\text{♩} = 45$

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for a full band and includes the following instruments:

- Violin**: Plays a melodic line in the upper register.
- Guitarra Eléctrica**: Provides a steady, rhythmic accompaniment.
- Guitarra Acústica**: Provides a steady, rhythmic accompaniment.
- Piano**: Features a complex, arpeggiated melody in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand.
- Pad**: Provides a steady, rhythmic accompaniment.
- Sintetizador**: Provides a steady, rhythmic accompaniment.
- Bajo**: Provides a steady, rhythmic accompaniment.
- Batería**: Provides a steady, rhythmic accompaniment.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *mf*, *Dist.*). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1 through 8 and the second system covering measures 9 through 16. The score is presented in a clean, professional format with a white background and black text.



2

EL CUXNICO

17

Vln. *mf*

Gtr. Elc.

Gtr. Ac. Fm7 Yaravi C7 Fm7

Pno.

Sint.

Baj.

Bat. *p*

22

Vln. *mf*

Gtr. Ac. C7 F#7 Fm7 E° Eb7

Sint.

Baj. Fill

Bat.



EL CUXNICO

3

27

Vln. *f*

Gtr. Etc. *mp* Dist. *f* full

Pno. *mp* A \flat Maj7 Fm7 Cm7

Sint. *mf*

Baj. *mf* side

Bat. *mf* Fill

32

Vln. *f*

Gtr. Etc. *mf* *f*

Pno. Fm7 Cm7

Sint. *mf*

Baj. *mf* Fill

Bat. *f*

4 EL CUXNICO

37 Clean *mp*

Gtr. Ele.

Gtr. Ac. *mf*

Pno. *mf*

Sint. *p*

Baj. *mf*

Bat. Hi-hat Fill

41 *mf*

Vln.

Gtr. Ele. Clean *mf*

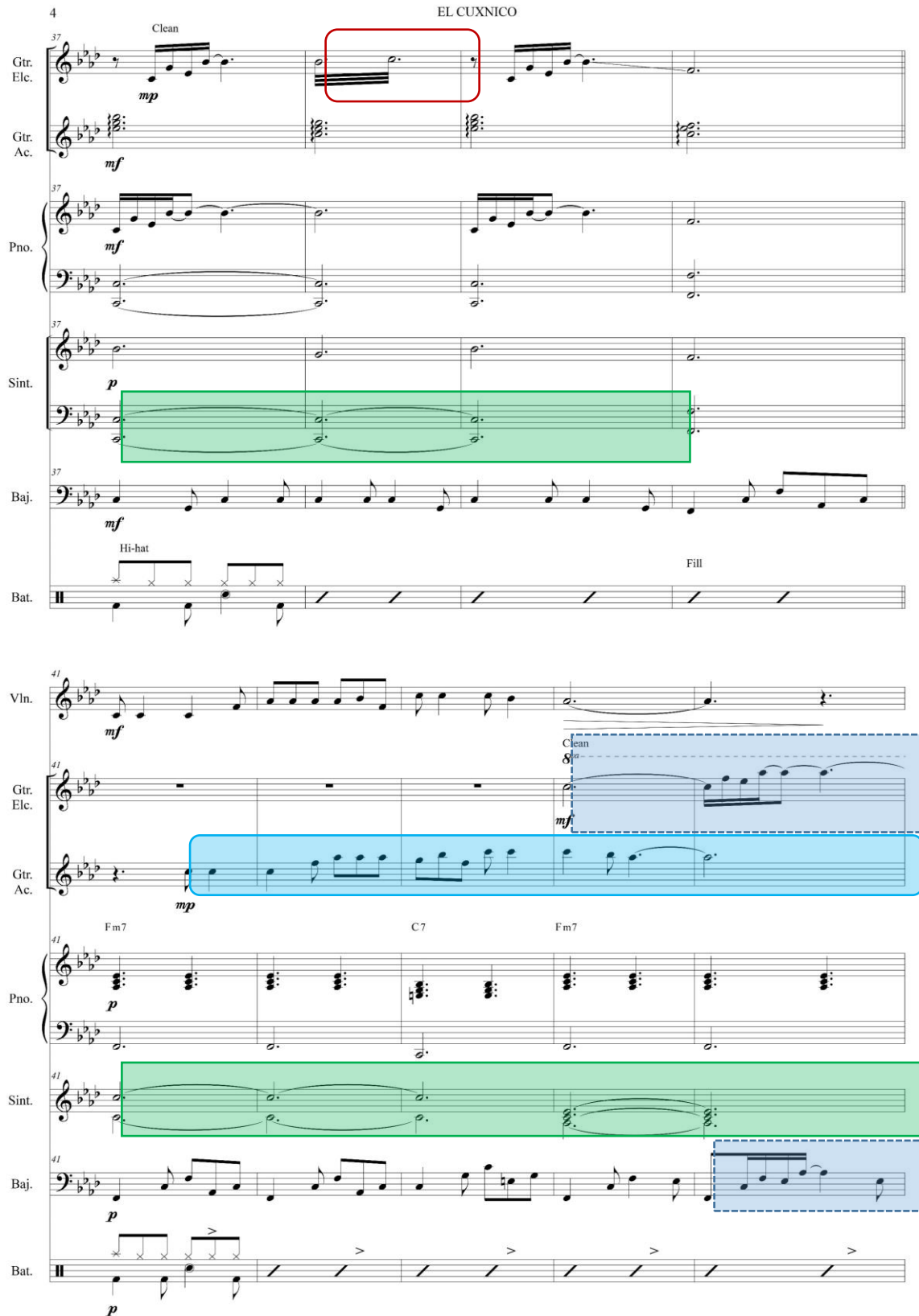
Gtr. Ac. *mp*

Pno. *p* F m7 C7 F m7

Sint.

Baj. *p*

Bat. *p*





EL CUXNICO

5

46

Vln. *mf*

Gtr. Elc. *mf* (8va)

Gtr. Ac. *mf*

Pno. *mf*

Sint. *mf*

Baj. *mf*

Bat. *mf*

C 7 F#7 Fm7 E° E#7

Fill

51

Vln. *f*

Gtr. Elc. *mp* Dist.

Gtr. Ac. *mf*

Pno. *mp*

Sint. *mf*

Baj. *mf*

Bat. *mf*

A♭Maj7 Fm7 Cm7

full

Ride

Fill

6 EL CUXNICO

56

Vln. *f*

Gtr. Elc. *mp*

Gtr. Ac.

Pno. *Fm7 Dm7(-5) Cm7*

Sint.

Baj. *slap*

Bat.

61

Gtr. Elc. *Clean*

Gtr. Ac. *p*

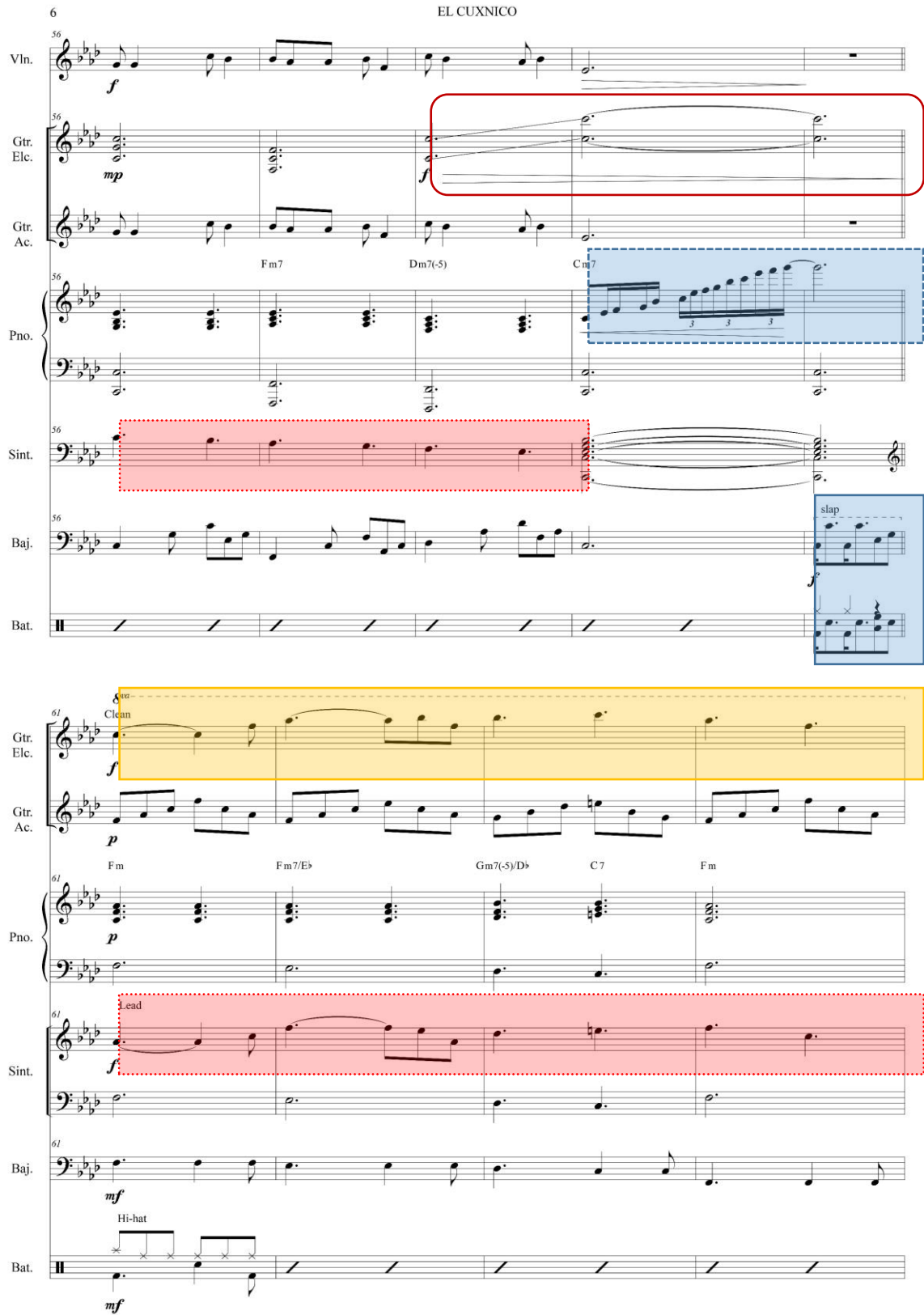
Pno. *p*

Sint. *Lead*

Baj. *mf*

Bat. *mf*

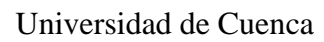
Hi-hat





EL CUXNICO 7

The musical score is for a piece titled "EL CUXNICO". It is written for a five-piece band: Electric Guitar (Gtr. Elc.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Piano (Pno.), Synthesizer (Sint.), Bass (Baj.), and Drums (Bat.). The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb). The first system (measures 63-70) includes a guitar solo (measures 65-70) highlighted in yellow, piano accompaniment with chords Fm7/Eb, Gm7(-5)/Db, C7, and Fm, a synth line (measures 65-70) highlighted in red, a bass line, and a drum pattern. The second system (measures 70-77) includes a guitar solo (measures 70-77) highlighted in red, piano accompaniment with chords AbMaj7, Fm7, and EbMaj7, a synth line (measures 70-77) highlighted in red, a bass line, and a drum pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, chords, and dynamics (p, mf).



162



EL CUXNICO 9

Pno. 85

Sint. 85

Baj. 85

Bat. 85

arm. artificial

rit.

p



Score

BARTOLA

Yaraví

Arreglo: Fabián Ricardo Jara N.

♩ = 45

Violín

Guitarra Eléctrica

Guitarra Acústica

Piano

Sintetizador

Bajo

Batería

Am7(9)

p

Pad

p

Hi-hat

p

Vln.

Gtr. Ele.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

mf

Clean

p



2

BARTOLA

9

Vln.

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

CMaj7(9)

E7

14

Vln.

Gtr. Elc.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

mf

Am7(9)

mf



BARTOLA

3

The musical score for 'BARTOLA' is presented in two systems. The first system covers measures 18 to 22, and the second system covers measures 23 to 27. The instruments and their parts are as follows:

- Vln. (Violin):** Measures 18-22 show a melodic line. In measure 23, it begins with a forte (*f*) dynamic and continues with a melodic line.
- Gtr. Elc. (Electric Guitar):** Measures 18-22 show a sustained chord. In measure 23, it begins with a *mf* dynamic and continues with a sustained chord.
- Pno. (Piano):** Measures 18-22 show a melodic line. In measure 23, it begins with a *mf* dynamic and continues with a melodic line.
- Sint. (Synthesizer):** Measures 18-22 show a sustained chord. In measure 23, it begins with a *mf* dynamic and continues with a sustained chord.
- Baj. (Bass):** Measures 18-22 show a melodic line. In measure 23, it begins with a *f* dynamic and continues with a melodic line.
- Bat. (Drum):** Measures 18-22 show a rhythmic pattern. In measure 23, it begins with a *f* dynamic and continues with a rhythmic pattern.

Chord changes and dynamics are indicated throughout the score. Chord changes include C Maj7(9) in measure 20, C Maj7, A m7, D m7, and G7 in measure 23. Dynamics include *mf* and *f*. The score also includes a 'Ride' section in measure 20 and a 'Fill' section in measure 21.



4

BARTOLA

30

Vln. *f*

Gtr. Elc.

Gtr. Ac. C Maj7 Am7 Dm7 Am7

Sint.

Baj.

Bat. Fill

35

Vln. *mf*

Gtr. Elc. Clean *p*

Gtr. Ac. *p*

Pno. Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 *p*

Sint. *p*

Baj. *mf*

Bat. Hi-hat *mf*



BARTOLA

5

39

Vln.

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Am7(9)

E7sus4

Am7(9)

CMaj7(9)

Dist.

44

Vln.

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.

Bat.

mf

Dist.

CMaj7

Am7

CMaj7

Am7

Dm7

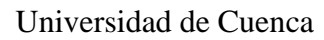
G7

Lead

Ride

Fill

f



♩. = 100

Albazo

The score is for a piece titled "Albazo". It features five staves: Gtr. (Guitar), Elec. (Electric Guitar), Gtr. Ac. (Acoustic Guitar), Sint. (Synth), and Bat. (Drums). The music is in 4/4 time and starts at measure 57. The Gtr. and Elec. parts play a melodic line with a forte (*f*) dynamic, accompanied by chords Am7(9), E7sus4, and Am7(9). The Gtr. Ac. part plays a rhythmic pattern with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Sint. part plays a sustained note with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Baj. (Bass) part plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic, including a "slap" technique. The Bat. (Drums) part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic, including a "Hi-hat" technique.

Gtr.
Elec.

f

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9)

Gtr.
Ac.

mf

Pad

Sint.

mf

Baj.

f

slap

Hi-hat

Bat.

f



BARTOLA

7

62

Gtr. Ele. *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4* *mf* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4*

Gtr. Ac. */* */* */* */* */* */* */* */*

Sint. *Lead* *f*

Baj. */* */* */* */* */* */* */* */*

Bat. *Fill* *Fill*

69

Gtr. Ele. *f* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4*

Gtr. Ac. */* */* */* */* */* */* */* */*

Sint. *Pad* *mf*

Baj. */* */* */* */* */* */* */* */*

Bat. *Ride* *Fill*



8

BARTOLA

77

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4

Fill

85

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 E7sus4

Lead

Hi-hat

Fill

mf

f

1. 2.

BARTOLA

9

91

Gtr. Elc.

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9)

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Ride

mf

97

♩ = 45

C Maj7/A Pad Am7 C Maj7/A Am7 Dm7/A G7/A

p

Hi-hat

p

rit.



10 BARTOLA

104

Gtr. Etc.

Sint.

Baj.

Bat.

mf

mf

C^{Maj}7

A^m7

D^m7

A^m7



Score

OTRO CUXNICO

Yaraví

Arreglo: Fabián Ricardo Jara N.

Amoroso ♩ = 48

Violín

Guitarra Eléctrica

Guitarra Acústica

Piano

Sintetizador

Bajo

Batería

Pad

Pitch bend

ppp *p*

mf

p

F m7 Bb7 C7 C7/Bb F m7

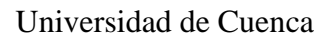
7

Vln.

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.



OTRO CUXNICO

175



OTRO CUXNICO

3

22

Vln. *f*

Gtr. Ele. *C7* *Fm7* *Bb7* *C7* *Fm7* *G7*

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat. *Fill*

27

Vln. *f*

Gtr. Ele. *mf* *Cm7* *F7* *G7* *Cm7*

Gtr. Ac. *p*

Sint. *Pad*

Baj. *f*

Bat. *f*



4 OTRO CUXNICO

31

Vln. *f*

Gtr. Ele. *f*

Gtr. Ac. *f* F7 G7 Cm7

Sint. *f*

Baj. *f* Slap

Bat. *f* Fill

36

Vln. *f*

Gtr. Ele. *f* E♭7 Cm7 F7 G7 D♭7 Cm7 A♭7

Gtr. Ac. *f*

Pno. *f*

Sint. *f* Lead

Baj. *f*

Bat. *f*



OTRO CUXNICO

5

41

Vln. *f*

Gtr. Etc. *f*

Gtr. Ac. *f*

Pno. *f*

Sint. *f*

Baj. *f*

Bat. *f*

46

Gtr. Etc. *f*

Gtr. Ac. *mf*

Sint. *mf*

Baj. *mf*

Bat. *mf*

Fill

full

full

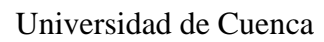
full

full

full

Fm7 Bb7 C7 Fm7

Ride



179



OTRO CUXNICO

7

65

Vln. *f*

Gtr. Elec.

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.

Bat.

Lead

Hi-hat

70

Vln. *f*

Gtr. Elec.

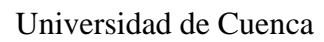
Gtr. Ac.

Sint.

Baj.

Bat.

Fill



181



OTRO CUXNICO

9

84

Gtr.
Elc.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Fill

p

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'OTRO CUXNICO'. The score is written for six instruments: Guitar/Electric (Gtr. Elc.), Piano (Pno.), Synthesizer (Sint.), Bass (Baj.), and Drums (Bat.). The time signature is 8/4. The score is divided into measures, with a measure number '84' appearing at the beginning of each staff. The Piano part features a green highlighted section. The Synthesizer part features a red highlighted section. The Drums part includes a 'Fill' section. The Piano part also includes a dynamic marking '*p*'.



PARTITURAS DE LOS ARREGLOS PARA FORMATO BANDA DE ROCK



Score

EL CUXNICO

Yaraví

Arreglo: Fabián Ricardo Jara N.

Amoroso $\text{♩} = 45$

Violín

Guitarra Eléctrica

Guitarra Acústica

Piano

Sintetizador

Bajo

Batería

9

Dist.

Gtr. Ele.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Hi-hat

Bat.

p

mf

p

p



2

EL CUXNICO

17

Vln. *mf*

Gtr. Elc.

Gtr. Ac. Fm7 Yaravi C7 Fm7

Pno.

Sint.

Baj.

Bat. *p*

22

Vln. *mf*

Gtr. Ac. C7 F#7 Fm7 E° Eb7

Sint.

Baj.

Bat. Fill



EL CUXNICO

3

27

Vln. *f*

Gtr. Etc. *mp* Dist. *f* full

Pno. *mp* A \flat Maj7 Fm7 Cm7

Sint. *mf*

Baj. *mf* *ride* Fill

Bat. *mf*

32

Vln. *f*

Gtr. Etc. *mf* *f*

Pno. Fm7 Cm7

Sint.

Baj. Fill

Bat.

f



4 EL CUXNICO

37 Clean

Gtr. Ele. *mp*

Gtr. Ac. *mf*

Pno. *mf*

Sint. *p*

Baj. *mf*

Bat. Hi-hat Fill

41

Vln. *mf*

Gtr. Ele. Clean *mf*

Gtr. Ac. *mp*

Pno. *p* F m7 C7 F m7

Sint. *p*

Baj. *p*

Bat. *p*



EL CUXNICO

5

46

Vln. *mf*

Gtr. Elc. *mf* (8va)

Gtr. Ac.

Pno. C7 F#7 Fm7 E° E#7

Sint.

Baj.

Bat. Fill

51

Vln. *f*

Gtr. Elc. Dist. *mp* *f* full

Gtr. Ac. *mf*

Pno. AbMaj7 Fm7 Cm7 *mp*

Sint. *mf*

Baj. *mf*

Bat. Ride *mf* Fill



6 EL CUXNICO

56

Vln. *f*

Gtr. Elc. *mp* *f*

Gtr. Ac.

Pno. Fm7 Dm7(-5) Cm7

Sint.

Baj. *f* slap

Bat.

61

Gtr. Elc. *f* Clean

Gtr. Ac. *p*

Pno. *p* Fm Fm7/Eb Gm7(-5)/D# C7 Fm

Sint. *f* Lead

Baj. *mf*

Bat. *mf* Hi-hat



7

190



8 EL CUXNICO

Tap.

8va

full

1/2

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Fill

mf

Cm7

mf

Hi-hat

slap

f



EL CUXNICO 9

Pno. 85

Sint. 85

Baj. 85

Bat. 85

arm. artificial

rit.

p

Score

BARTOLA

Yaraví

Arreglo: Fabián Ricardo Jara N.

$\text{J.} = 45$

Violín

Guitarra Eléctrica

Guitarra Acústica

Piano

Sintetizador

Bajo

Batería

Am7(9)

Pad

Hi-hat

p

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for a full band, including Violin (Vln.), Guitar and Electric (Gtr. Etc.), Piano (Pno.), Synthesizer (Sint.), Bass (Baj.), and Drums (Bat.). The notation is in 4/4 time and features various musical elements such as dynamics (mf, p), articulation (Clean), and performance instructions (5). The score shows the first four measures of the piece, with various musical notations including dynamics (mf, p), articulation (Clean), and performance instructions (5).



2

BARTOLA

9

Vln.

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

p

CMaj7(9) E7

14

Vln.

Gtr. Elc.

Pno.

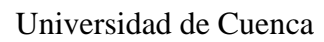
Sint.

Baj.

Bat.

mf

Am7(9)



3

195



4

BARTOLA

30

Vln. *f*

Gtr. Ele. *f*

Gtr. Ac. C Maj7 Am7 Dm7 Am7

Sint.

Baj.

Bat. Fill

35

Vln. *mf*

Gtr. Ele. Clean *p*

Gtr. Ac. *p*

Pno. Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 *p*

Sint. *p*

Baj. *mf*

Bat. Hi-hat *mf*



BARTOLA

5

39

Vln.

Gtr. Ele.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Am7(9) E7sus4 Am7(9) CMaj7(9)

Dist.

Ride Fill

44

Vln.

Gtr. Ele.

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.

Bat.

mf

CMaj7 Am7 CMaj7 Am7 Dm7 G7

Lead

Fill

f



6

BARTOLA

♩. = 100

51

Vln. *f*

Gtr. Elc. *f*

Gtr. Ac. *f*

Sint. *f*

Baj. *f*

Bat. *f*

C Maj7 Am7 D m7 Am7

Albazo

57

Gtr. Elc. *f*

Gtr. Ac. *mf*

Sint. *mf*

Baj. *f*

Bat. *f*

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9)

Pad

slap

Hi-hat



BARTOLA

7

62

Gtr. Elec. *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4* *mf* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4*

Gtr. Ac. *Lead*

Sint. *f*

Baj. *Fill* *Fill*

Bat. *Fill*

69

Gtr. Elec. *f* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4* *Am7(9)* *E7sus4*

Gtr. Ac. *Pad*

Sint. *mf*

Baj. *Ride* *Fill*

Bat. *Ride* *Fill*



8

BARTOLA

77

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4

p

Fill

85

Gtr. Elc.

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

E7sus4 *mf* Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 E7sus4

Lead

f

Fill

Hi-hat

f



BARTOLA

9

91

rit.

Gtr. Elc.

Am7(9) E7sus4 Am7(9) E7sus4 Am7(9)

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Ride

97

♩ = 45

Gtr. Elc.

mf

Sint.

p

C Maj7/A Pad Am7 C Maj7/A Am7 Dm7/A G7/A

Baj.

p

Bat.

Hi-hat

p



10 BARTOLA

104

Gtr. Elec.

Sint.

Baj.

Bat.

mf

mf

C Maj7 Am7 Dm7 Am7



Score

OTRO CUXNICO

Yaraví

Arreglo: Fabián Ricardo Jara N.

Amoroso ♩ = 48

Violín

Guitarra Eléctrica

Guitarra Acústica

Piano

Sintetizador

Bajo

Batería

Pad

Pitch bend

ppp

p

mf

Bb7

C7

Fm7

7

Vln.

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.



2

OTRO CUXNICO

11

Vln. *mf*

Gtr. Ele. *Dist.*

Gtr. Ac. *Bb7 C7 Fm7*

Pno. *mf*

Sint.

Baj. *f* *Slap*

Bat. *f* *Fill*

17

Vln. *f*

Gtr. Ele. *Ab7 Fm7 Bb7 C7 F#7 Fm7 Db7*

Gtr. Ac.

Pno.

Sint. *Lead* *mf*

Baj. *mf*

Bat. *Hi-hat* *mf*



OTRO CUXNICO

3

22

Vln. *f*

Gtr. Ele. *C7* *Fm7* *Bb7* *C7* *Fm7* *G7*

Gtr. Ac.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat. *Fill*

27

Vln. *f*

Gtr. Ele. *mf* *Cm7* *F7* *G7* *Cm7*

Gtr. Ac. *p*

Sint. *Pad*

Baj. *f*

Bat. *f*



4 OTRO CUXNICO

31

Vln. *f*

Gtr. Ele. *f*

Gtr. Ac. *f* F7 G7 Cm7

Sint. *f*

Baj. *f* Slap

Bat. *f* Fill

36

Vln. *f*

Gtr. Ele. *f* E \flat 7 Cm7 F7 G7 D \flat 7 Cm7 A \flat 7

Gtr. Ac. *f*

Pno. *f*

Sint. *f* Lead

Baj. *f*

Bat. *f*



OTRO CUXNICO

5

41

Vln. *f*

Gtr. Ele. *f*

Gtr. Ac. *f*

Pno.

Sint.

Baj.

Bat. *f*

46

Gtr. Ele. *f*

Gtr. Ac. *mf*

Sint. *mf*

Baj. *mf*

Bat. *mf*

Fill

Solo

full

full

full

full

Fm7

Bb7

C7

Fm7

Pad

Ride



6 OTRO CUXNICO

51

Gtr. Etc.

B \flat 7 C7 Fm7

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.

Bat.

55

A \flat 7 Fm7 B \flat 7 C7 F \sharp 7 Fm7 D \flat 7

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

60

C7 Fm7 B \flat 7 C7 Fm7

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Fill



OTRO CUXNICO

7

65

Vln. *f*

Gtr. Ele. *A*^b7 F m 7 B^b7 C 7 G^b7 F m 7 D^b7

Gtr. Ac.

Sint. *Lead*

Baj.

Bat. *Hi-hat*

70

Vln. *f*

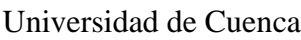
Gtr. Ele. C 7 F m 7 B^b7 C 7 F m 7

Gtr. Ac.

Sint.

Baj.

Bat. *Fill*



210



OTRO CUXNICO

9

84

Gtr.
Elc.

Pno.

Sint.

Baj.

Bat.

Fill